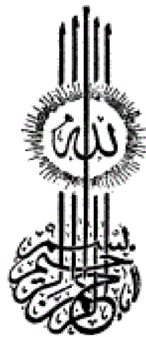
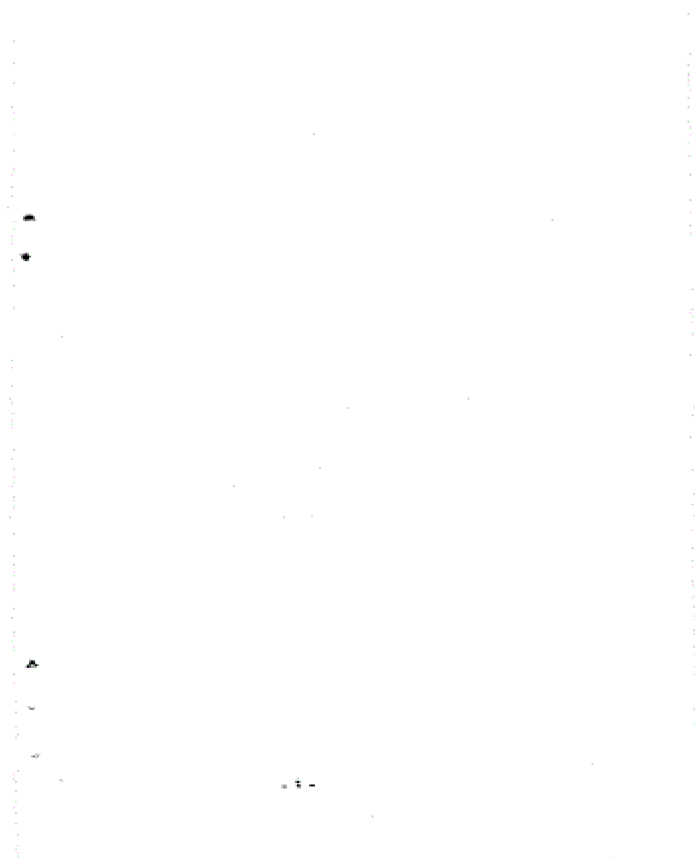
جامعة الأزهر
كلية الدراسات الإسلامية

# مختارات من النصوص العربية

## دراسة بلاغية نقدية

الدكتورة
**عزيزة عبد الفتاح الصيفي**
أستاذ البلاغة والنقد
كلية الدراسات الإسلامية –جامعة الأزهر الشريف



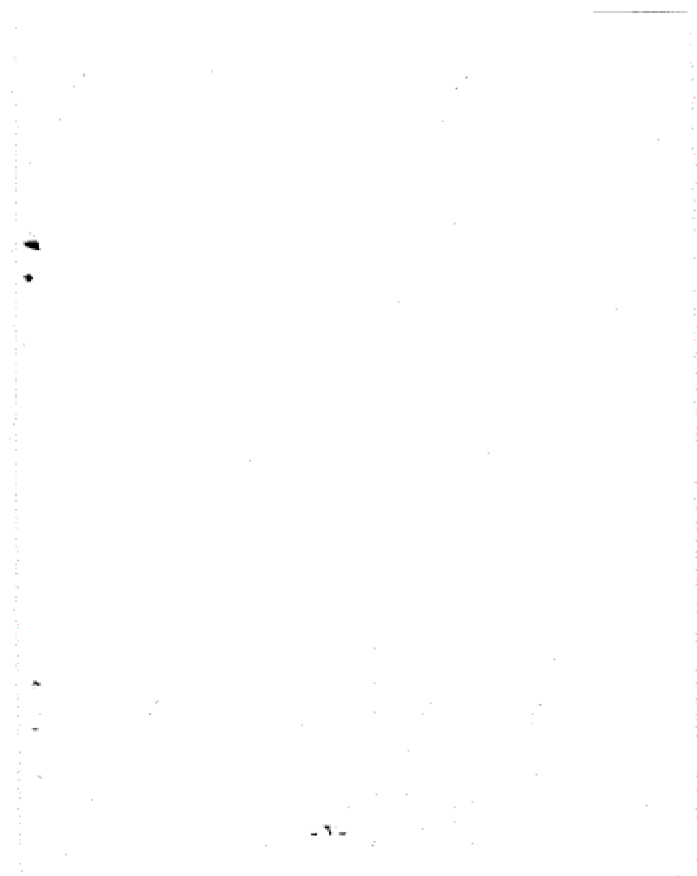


## مقدمة :

يحتوى هذا الكتاب على مجموعة مختارة من النصوص العربية في الحديث النبوي ، والشعر ، والنثر ، أقدمها لطالب العلم والمعرفة ، تختص بدراسات تطبيقية لفنون البلاغة العربية ، وقد كان الاتجاه أن تشتمل على مختلف الأجناس الأدبية من قصائد شعرية ، ومؤلفات نثرية وتوج العمل بنماذج للأحاديث النبوية ، كل ذلك للتأكيد على أن اللغة بجميع أشكالها وأجناسها هي قابلة للدراسات البلاغية النقدية ،والله أسأل أن يفيد منها محبوا العربية والمدافعين عنها والحريصين على التحدث بها ورفع شأنها بين لغات العالم .

المؤلف

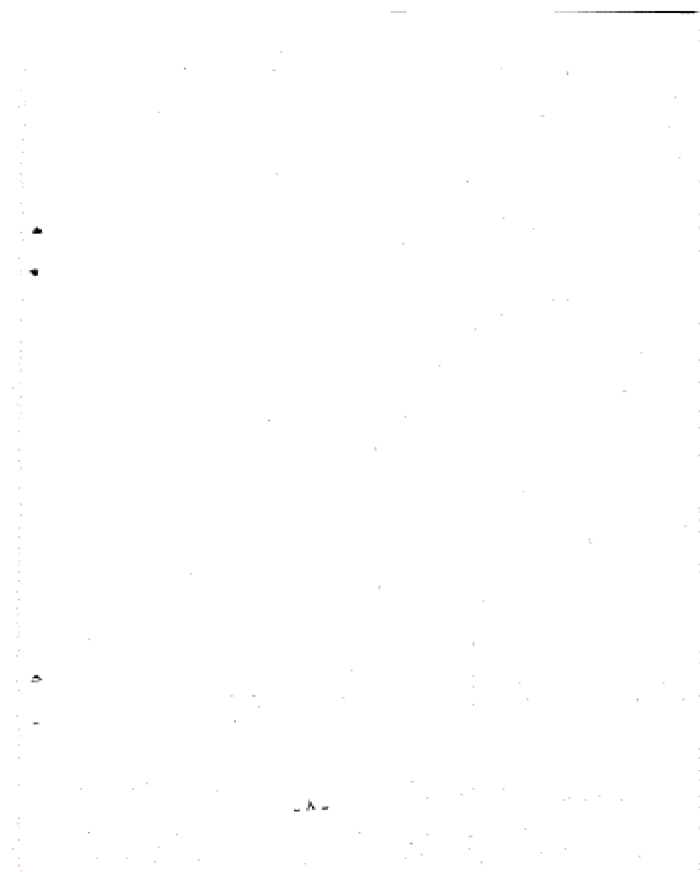
د.عزيزة الصيفي



# اللفظ

# بين الحقيقة والمجاز

# فى الأحاديث النبوية



## المقدمة :

الحمد لله ، نستعين به ، وعليه نتوكل وإليه ننيب ، والصلاة والسلام على أطيب خلق الله المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين .

إن حديث الرسول - صلى الله عليه وسلم - خير ما يستوجب الدرس والبحث هو مادة ستظل خصبة ، غنية بالمعاني السامية ، والألفاظ الجزلة القوية ، والصور المبينة الموضحة لما استغلق فهمه ، وأبهم معناه على السامعين .

إن كلامه - صلى الله عليه وسلم - صالح للتأسي به في كل زمان ومكان ، فهو النبع الذي يبقى أبداً يفيض بالعلم والمعرفة والحكم والأمثال ، إذ جاءت أحاديثه غنية بالنكات البلاغية ، والأسرار الدقيقة التي صبغت المعاني بالصبغة الفنية عالية الجودة ، فتأتي الألفاظ مختارة بدقة وإتقان ، لأداء المعنى المطلوب ، في عذوبة واسترسال ، كالماء العذب الرقراق .

تلك المعاني التي يجد فيها المسلم المؤمن - المتبع لسنة رسوله بغيته - ويصل - من خلال استذكارها - إلى مطلبه ومراده فالمسلم الحق محب للإطلاع ، يلحظ مدى الاهتمام باللفظ المختار بعناية وفطنة ، ليظهر له مدى بلاغة الرسول - صلى الله عليه وسلم - الذي أدبه الله فأحسن تأديبه وعلمه الكتاب والحكمة الذي قال فيه تبارك وتعالى : « وما ينطق عن الهوى إن هو إلا وحي يوحى » .

وموضوع اللفظ ودلالاته موضوع قديم جديد ، أشار إليه العلماء في الماضي إشارات خفيفة وخاصة علماء المعاجم اللغوية فأحياناً نلحظ منهم بعض الاهتمام بأصل الدلالة للفظ وفي أغلب الأحيان يتناسون ذلك فتختلط الدلالات المجازية بالحقيقية .

ومن هؤلاء العلماء الذين - تنبهوا لتحديد جذور المعنى الموضوع له اللفظ - الشريف الرضي - في كتابه « المجازات النبوية » ففي هذا الكتاب يحاول - كلما أمكن - رصد المعنى الأصلي ، وفصله عن المعاني المجازية التي اختلطت به .

وفي هذا البحث محاولة متواضعة وإشارة سريعة للألفاظ المجازية التي وردت في بعض

الأحاديث النبوية .

والبحث في هذا الموضوع يستوجب الاستعداد والإعداد له فإن ريادة حديث الرسول - صلى الله عليه وسلم - تحتاج مزيد عناية ، فقد ارتوى منه أهل الموارد ، وبقي أن ترشف منه رشفة تطيب لها النفس .

واستجلاء المعاني السامية يستلزم كثرة المران على كيفية استخراج الأسرار ، خدمة للدين وتدليلاً على عظيم مقام رسول الله - صلى الله عليه وسلم - .

والدراسة - هنا - تختص بمختارات من أقوال الرسول تضمنت اللفظ المجازي الذي خرج عن معناه الموضوع له أصلاً .

ثمة فرق في المجاز بين اللفظ المنقول بمعناه إلى معنى آخر ، واللفظ المنقول من أصل معناه إلى معنى آخر صار من دلالاته ويتضح ذلك فيما يلي :

(١) اللفظ المنقول بمعناه الأصلي إلى معنى آخر .

على سبيل المثال نذكر قول الرسول - صلى الله عليه وسلم - : « يا أنجشة رفقاً بالقوارير » فالقوارير وهي الزجاجات تتميز برقة مع تماسك ولكنها إذا تعرضت للاهتزاز العنيف تهشمت لذلك شبه الرسول الكريم النساء في تماسكهن مع رقتهن بالقوارير ، فالقوارير نقلت بمعناها الأصلي إلى معنى مجازي لتشبه بها النساء في الرقة مع قوة التماسك .

٢- اللفظ المنقول من أصل معناه إلى معنى آخر :

مثال ذلك قولنا : « فلان أُرغم على فعل كذا » بمعنى أجبر أو استذل ، أو اضطر فهو منقول من أصل معناه الدلالي الذي يعني احتكاك الأنف بالرغام - أي التراب - إذ يُكتفى عند انتقاله باصطحاب روح معناه ، وندر أن يستعمل بمعناه الأصلي .

وعليه فإن ثمة خلافاً جوهرياً في طريقة استنباط المعنى واستجلائه ، فبالإضافة إلى محاولة معرفة المعنى الأصلي والمعنى المجازي للفظ ، فإن المعنى المجازي نوعان ، يجب التفريق بينهما وهما :

النوع الأول : مجاز قديم التبس بنشأة اللغة وأمره مضمر يصعب التوصل إليه لمرور أزمان

طويلة على بداية نشأته .

النوع الثاني : مجاز ذهب إليه البلاغيون وعرفوه بعد أن نضجت اللغة وتكاملت طرائقها ، ووجد فيها ما وجد من الحكمة والدقة ، والإرهاف والرقة كما أشار «ابن جني » .

ومن الملاحظ والجدير بالدراسة أن المعنى الأصلي يظل متعلقاً باللفظ ناشباً به في مراحل تطوره واستعمالاته المختلفة . فمن النادر انتقال اللفظ وانسلاخه تماماً من دلالاته الوضعية .

إن هناك ألفاظاً قديمة كانت لها دلالاتها التي نشأت من أجلها ، ثم اتخذت بمرور الزمن دلالات جديدة تعتبر مجازية لذلك فإن محاولة تحديد تاريخ معين لاستعمال الكلمة منذ نشأتها وتطور دلالاتها في مختلف الظروف الحياتية ، وفي المراحل الزمنية المتفاوتة والمتتابعة أمر صعب للغاية ويمكن القول أنه عمل شاق لا يمكن لفرد واحد القيام به ، بل يحتاج لفريق عمل يتتبع اللفظ تتبعاً حثيثاً حتى يتوصل إلى أصل الدلالة .

إن كتب اللغة والقواميس والمراجع اللغوية تدل بل تقطع بأن اللفظ له معنيان ، حقيقي ومجازي كما سبقت الإشارة فاللفظ أصل في معنى وفرع في غيره ولا يمكن لبلاغي أن ينسى قول عبدالقاهر الجرجاني « إن الألفاظ أقطاب تدور حولها المعاني » بل يمكن القول أن للفظ معنى واحد حقيقي وأكثر من معنى مجازي .

ولعل أهم أسباب روعة البيان النبوي راجعة إلى ما احتواه من الإيجاز البليغ ، باختيار لفظ أو أكثر واستعماله استعمالاً جديداً وتناوله تناولاً مجازياً مختلفاً ففتح بذلك الآفاق ليذهب المفسرون فيه كل مذهب ، ويبسطوا الكلام شرحاً وتفسيراً وتعليلاً ، حتى يتشعب القول ، ويتفرع عن مدلولات جديدة احتوتها الصور في البيان النبوي .

فالإيجاز في كلام الرسول - صلى الله عليه وسلم - سمة تزيد الكلام روعة والمعاني إجلالاً فقد يجئ اللفظ أو العبارة القصيرة بصورة توضح المعنى وتستجليه في ذهن المتلقي ، حيث تنطبع في مخيلته الصورة المراد التدليل بها ، فيثبت المعنى ويرسخ في النفس بسهولة ويسر

ولا يعني ذلك أن الرسول - صلى الله عليه وسلم - لم يطنب فقد اتبع في كلامه طرق الكلام

الثلاثة من إيجاز وإطناب ومساواة وذلك كما يقال : « لكل مقام مقال » ولكل استعمال ضروراته ومقتضياته .

ففي بعض الأحاديث الشريفة يلحظ القارئ أن الرسول الكريم قصد إلى الإطناب وبسط الفكرة لتوضيح المعنى أو المستغلق مثال ذلك قوله : عن أبي الدرداء قال : قال رسول الله - صلى الله عليه وسلم - : « من سلك طريقاً يبتغي فيه علماً سهل الله له طريقاً إلى الجنة ، وإن الملائكة لتضع أجنحتها رضاءً لطالب العلم ، وإن العالم ليستغفر له من في السموات والأرض حتى الحيتان في الماء ، وفضل العالم على الجاهل كفضل القمر على سائر الكواكب ، إن العلماء ورثة الأنبياء لم يورثوا ديناراً ولا درهماً ، وإنما ورثوا العلم ، فمن أخذه به أخذ بحظ وافر » .

ثم هو يوجز إذا وجد أن المقام يستوجب العبارة القصيرة التي تصدر كاللمحة والإشارة حيث يفهمها ذو الألباب وأرباب الفهم والعلم النبهاء الذين طبعوا على سهولة استشفاف المعنى واستجلاء ما استغلق منه بفطنتهم وذكائهم مثال ذلك قوله : « الدين النصيحة » و« الضعيف أمير الركب» .

فقد تأتي عبارات كثيرة من أقوال الرسول - صلى الله عليه وسلم - بالحكمة والمثل الذي يسير بين الناس ويتناولونه في تمثيلاتهم وتعليلاتهم لذلك تراه يوجز في تراكيب عباراته وجمله ، لكي ييسر على العامة من المسلمين فهمها ومعرفة مغزاها ، فهي سهلة عليهم لأنها مركبة من كلامهم الذي كانوا يتداولونه وقد تصعب بعض التراكيب والمفردات على الأجيال المتتابعة بعد عصر الرسول الكريم لما حدث من تراجع بعض الألفاظ وابتعادها عن التداول في مراحل تطورها فتنوس بعضها واستغلق معناها على الأفهام فصارت في أشد الحاجة إلي التفسير والتحليل ولعل الجهد المبذول - في هذا الصدد - من علمائنا الأجلاء واضح مثبت في العديد من كتب التراث النبوي .

وثمة أنواع من الصور يصعب فهمها حتى على قريبي العهد برسول الله - صلى الله عليه وسلم - ، أخذ العلماء يتدارسونها ويفسرونها ويبحثون عن أصل المعنى فيها فإذا بالعبارة

الموجزة فيها من العلم الكثير يدركون من خلالها مناحي الروعة والجمال ومثار الدهشة والإعجاب في تلك الأقوال الشريفة .

وما يلحظ في لغتنا نجده في اللغات الأخرى فاللفظ العربي كباقي الألفاظ في اللغات المختلفة ، قد وضع للتعبير عن معنى معين هوالأصل له والذي من أجله وضع ويحدث في هذه اللغات أن يخرج اللفظ ويتفرع عن دلالة وضعه فتظهر له دلالات جديدة ، لم يوضع لها أصلاً وإذا كان ذلك سمة مشتركة في كل اللغات فإنها أكثر ظهوراً ووضوحاً بل وتعقيداً في لغتنا العربية فإن كثيراً من الألفاظ التي حوتها المعاجم قد ذكرت مادتها بمعناها الفرعي أو قد يأتي مختلطاً بحيث لا يكون واضحاً الفرق بين المعنى الحقيقي والمجازي .

وقد لايستطيع الباحث عن أصل اللغة أن يحدد المعنى الحقيقي الموضوع له اللفظ من المعاني المجازية التي أضيفت إليه بعد ذلك .

فإن مادة «دوم» يذكر الأصمعي في لسان العرب أن أصل وضعها لحركة التدويم والدوران التي يقوم بها الطير ، فيقول : « إن أصل التدويم يكون للطير خاصة « فإن دوم الطير بمعنى دار دوراناً خفيفاً مع الصعود إلى أعلى في حركة دوران مستمرة ومع ذلك جاء هذا الكلام مختلفاً بالحديث عن تدويم الشمس والبحر والريح ولا يعني هنا تشبيه الشمس والبحر والريح بالطير وإنما هو استعارة اللفظ بمدلوله الأصلي ليعبر عن دوران الشمس وأمواج البحر والرياح والطائرة والسفينة فإذا قيل : « دوم الطير » فالمعنى على حقيقة وإذا قيل : « دومت الشمس » فالمعنى مجازي ومع ذلك ينبه صاحب «اللسان» إلى ذلك . كذلك فقد ذُكر في لسان العرب أن أصل مادة « أزور ، وحوم» أيضاً للطير خاصة ، ثم انتقل إلى قولهم « أزورت السفينة وأزور عني بوجهه » وقولهم «حوم القوم » إلى آخر هذه المعاني المجازية .

وأهمية الصورة البيانية عند الرسول - صلى الله عليه وسلم - تتأتى من استعمالات اللفظ بمعاني تختلف عن المعنى الموضوع له أصلاً وقد تنوعت ما بين كلية وجزئية . فإن النبي - صلى الله عليه وسلم - قد صاغ الصور ببراعة وركبها بسهولة ويسر معتمداً في ذلك على الفطرة التي فطره الله عليها وكذلك ما أوتي من العلم والحكمة .

والعلاقة فى مجازاته قائمة علي الترابط بين الحقيقة والمجاز إذ يوجد دائماً مبرر منطقى لاستعمال اللفظ المجازى ، فالروابط قد تتشابك وتتعدد وتكثر وتتراكم ، وعلى الأديب الحاذق أن يجد الانسجام القوى والتوائم والتوافق الواضح بين هذه الروابط المتعددة .

فالمجاز النبوى بما فيه من توافق وانسجام وتآلف بين الحقيقة والمجاز ، بلغ بالصورة مبلغاً ثرياً من التأثيرات المختلفة على نفس المتلقى إذ خضعت الصورة سواء الجزئية أو الكلية إلى نظام دقيق فى الاختيار التوظيفى للفظ المستعار .

ولماكانت الصور الجزئية هي مدار حديثنا فقد لوحظ اهتمام الرسول - صلى الله عليه وسلم - بصياغتها وتركيبها ، كوسيلة تعبيرية مقنعة لتوضيح المعنى المراد وتوكيده فبلغت بذلك الصور الجزئية مبلغها من القوة التعبيرية .

وقد لوحظ أن الصورة التشبيهية تخضع في الغالب للتصوير التمثيلى المركب من جزئيات متنوعة من الواقع أوالخيال وتُركب تركيباً جديداً يكسبها روعة وجمالاً .

ومن الضرورى الاهتمام بهذا النوع من الصور الجزئية ، فإن « هذا الاختفاء البالغ حديثاً وقديماً بالصورة الكلية فى البيان لا يمكن أن نهمل معه ما جاء فى الحديث النبوى من الصور الجزئية الرائعة بل إنا ممايضاعف منزلتها فى حديث رسول الله - صلى الله عليه وسلم - أنها وردت عفو الخاطر في كلامه وأحاديثه مع الناس ، إنك إذا أردت أن تستعرض صوراً بيانية لشاعرأوناثر فإنما تستعرض صوراً بيانية من أدب بذل صاحبه جهداً كبيراً وقضى وقتاً حافلاً فى تدبيجه ، أما الرسول - صلى الله عليه وسلم - لأمر إرادة الله لم ترو عنه أكثر خطبة التى يتسلسل فيها القول بعد نوع من الإعداد النفسى والتهيئة لما يتناسب المقام فى كثير من الأحوال إنما رويت أحاديث قالها فى المسجد وفى المنزل وعلى قارعة الطريق ، مطبوعاً غير متكلف فإذا حفلت بعد ذلك أطيب الصور كلية أو جزئية فلله ما أروع وما أبدع . (١)

ويستطيع كل متذوق لمعانى البيان النبوى أن يلحظ وضوح التركيب مع عمق مأخذه ، وإن استغلق فهم بعض المعانى على العامة من الناس فإن كثرة تناول العلماء له بالشرح والتحليل

---

(١) البيان النبوى ٢٤٨

قرب المعنى من الأذهان .

كذلك فإن وجود الموسيقى الظاهرة والخفية فى الصورة ، والتى اعتمدت فى المقام الأول على النظم المتماسك واللفظ المختار قد جعلت المعنى يلتحم بالمبنى إذ تم تنسيق الألفاظ تنسيقاً فنياً خاصاً أكسبها معانى جديدة ليست لهذه الألفاظ مما يجعل السامع والقارئ متتبعاً المعنى فى إنصات وتركيز فالموسيقى الخفية التى تطرد وراء الألفاظ تترك فى النفس أثراً عميقاً تشارك فى تلك الموسيقى الظاهرة .

ولنتمثل فى هذا المقام ببعض أحاديث الرسول - صلى الله عليه وسلم - التى تضمنت صوراً بيانية من خلال استعمال اللفظ استعمالاً مجازياً وسوف نكتفى بذكر العبارة التى وردت فيها اللفظ المجازى الذى هو مدار هذا البحث

**قال عليه الصلاة والسلام «الإسلام يجبّ ما قبله**

**والمجاز فى اللفظ جبَّ**

وأصل الاستعمال من جُبَّ النخل ، إذا أبروه ، واستؤصلت زعافة ويقال : زمن الجباب بالفتح والنقل إلى معانى أخرى مثال : أجب » أى لا سنام له «وله معنى آخر غير الاستئصال وهو : جبت فلانه النساء حسناً أى بذتهن حتى قطعتهن عن المفاخرة .

فشُبه استئصال الإسلام لكل ذنب تقدم للإنسان المسلم قبل إسلامه ، حتى لايترك له جناية يخاف منها ويحذر من عاقبتها بجب النخيل أوجب السنام من البعير ، وهو من الاستعارة التمثيلية .

وقد يكون المعنى على أن الإسلام يبذ ما قبله أى يفوقه ، فيكون المجاز على سبيل الاستعارة التبعية فى الفعل حيث استعار الفعل المضارع «يجب» بمعنى «يبذ» والمعنى أدق فى الاستعمال المجازى بمعنى «يبذ أو يفوق «من : » يجب بمعنى يستأصل» ... وكلاً المعنيين يصلح .

ويمكن ملاحظة أن انتقال اللفظ بمعنى : يستأصل من انتقال اللفظ بمعناه الأصلى ... أما انتقال اللفظ بمعنى : يبذ أو يتفوق فإنه انتقال للفظ من أصل معناه إلى معنى آخر .

**قال الرسول صلى الله عليه وسلم ،**

**إن الإسلام ليأرز إلى المدينة كما تأرز الحية إلى جحرها**

والمجاز فى الفعل المضارع « يأرز» الاستعمال الأصلى للفظ : إطلاق « أرز» لكل حيوان أو إنسان يتقبض أويثبت فى مكان .

أما الاستعمال المجازى : حركة لجوء الإسلام إلى المدينة المنورة تقبضه وتقلصه فيها .

والعبارة صورة تشبيهية تمثيلية حيث شبه هيئة رجوع الإسلام فى آخر الزمان أى رجوع من بقى من المسلمين إلى موطنهم الأصلى « المدينة المنورة » وثبتوا فيها بعد أن تقلص عددهم

---

راجع لسان العرب مادة «جب»

بهيئة رجوع الحية وتقبضها فى جحرها .

فالغرض من التصوير هو تشبيه حركة التقبض والتقلص «مجردة» مع الاجتماع والاستقرار .

والحق أن معنى التقلص والتقبض أوضح فى الحية لأن طبيعتها أنها حينما تريد أن تستقر تتقبض وتتقلص وتثبت فى سكون وهدوء .

وقد ذكر فى المصباح المنير فى مادة « أرز» أن التأريز يكون للأقل ماضياً كان أو باقياً وهذا التفسير لمعنى الكلمة يقوى المجاز لأنه يفيد أن الإسلام سيجتمع ويستقر ويتقلص حين يقل عدد معتنقيه .

وتشبيه الإسلام بالحية أمر غريب فالمعروف أن الحية وسمها يشبه بهما كل أمر فيه مكر ولؤم ونفاق ورياء أى فى كل ما يسوء كذلك استخدمها الشعر المعاصر لوصف القطار فى التواءاته وحركاته المختلفة ، أما فى هذا المقام فإن إسناد الفعل «يأرز» للإسلام إسناد مجازى ، والمراد يأرز أهل المسلمين إلى المدينة .

والمجاز فى يأرز «عقلي» واستعماله فى الصورة التشبيهية استعمال دقيق يرمى إلى الغرض بأقرب الطرق وأوجزها ، إذ أنه قصد وصف مطلق الحركة بغض النظر عن الشكل .

**قال الرسول صلى الله عليه وسلم : «ويل لأقماع القول ، ويل للمصرين»**

ففى الكلام مجازان فى لفظى : أقماع ومصرين» والاستعمال الأصلى فى «أقماع» ومفردها «القُمع» الذى يفرغ من خلاله المشروب وأصل قمع : من قمع خصمه إذا قهره وأذله .

وقمعته بالمقمع والمقامع والمقمعة ، وهى الجرزة وقد خرج هذا اللفظ عن معناه الأصلى وانتقل إلى معنى مجازى ليدل على هؤلاء الذين تتكرر المواعظ على أسماعهم وهم مع ذلك غافلين عنها متمادين فى ارتكاب المعاصى حيث جعل للقول أقماع يفرغ فيها على سبيل الاستعارة التمثيلية من تشبيه هيئة الآذان التى تستمع للقول من مواعظ وحكم ولا تنتفع بها بل تصر على عصاينها بهيئة الأقماع تفرغ فيها المائعات .

واستعمال الأقماع هنا ـ دقيق لأن الأقماع لا تفرق بين أنواع المائعات ، كذلك الآذان التى

---

راجع لسان العرب مادة (قمع) و(صر)

**تكثر الاستماع ، لا تفرق بين القول والقول وجمال التعبيرفى أن قول الرسول قد جرد هؤلاء من كل صورة وألبسهم صورة الأقماع وكأن الواحد منه ليس إلا قمعا يفرغ فيه أنواع القول ولا ينتفع به أوينصت له .**

أما أصل المعنى في لفظ « المصرين» فهو من « صر الحمار أذنيه» و« صر الفرس » : إذ نصب أذنيه للتوجس .

واستعماله مجازياً جاء بمعنى كثرة الاستماع للأقوال مع عدم الفهم مبالغة فى وصف هؤلاء المذمومين الذين وصفهم الرسول - صلى الله عليه وسلم - فإذا كان أصل الاستعمال للحيوان الذى لا يعى ولا يفهم فالتوظيف هنا دقيق جداً ومؤثر ، لأنه تصوير لهم بالحيوان بالرغم من إمكانية أن يستوعبوا ما يقال ويفهموه ومع ذلك فهم يستمعون ولا يستجيبون .. وفى العبارة استعارة تمثيلية من تشبيه حال هؤلاء الذين ينصتون للقول ولا يتأثرون به مجال الحمار ينصب أذنيه وكأنه يستمع ويفهم وهو لا يفهم ..

**قال-صلى الله عليه وسلم-: « إذا أراد الله بعبد خيراً عسَلَهُ**

والمجاز فى لفظ : عَسَلَهُ وأصل معناه : مأخوذ من العسل أى الشئ المعسول الذى يسوغ عند تذوقه .

والاستعمال المجازى : بأن جعل الله عمل العبد حلواً بمعنى يحمده الصالحون ويرضاه المتقون فيشبه الرضى عن العمل بتعسيله على سبيل الاستعارة المكنية والضمير فى عسله يعود على العبد بمعنى يرضى الله عن عمله .

**قال رسول الله-صلى الله عليه وسلم-:**

**هذا كتاب من محمد رسول الله لعمائر كلب وأحلافها ، ومن ظأره الإسلام من غيرها**

والمجاز في لفظ : ظأر (١)

وأصل معنى الظأر : أى العطف على الشئ بطريق الحمل والأخذ ، لا بالاختيار والطوع »

---

(١) راجع لسان العرب مادة ظأر .

من ظئرت الناقة على غير ولدها ، أو على «البو» (١) فهى «ظئور» وظاءرت المرأة مظاءرة : أى أخذت ولداً ترضعه .

وقول الرسول - صلى الله عليه وسلم - ومن ظأره الإسلام ، أى عطف على الداخل فيه إما طوعاً ومشيئة أوحملاً أو أخذاً فالظأر : حمل على الفعل ولكن مع المشيئة والاستعارة التمثيلية بتشبيه حال من ظأره الإسلام وعطف عليه بحال الناقة تعطف على ولدها ، حملاً وأخذاً لا طوعاً وواضح دقة اختيار اللفظ المجازى ودوره الفعال فى التأثير على السامعين .

**قال - صلى الله عليه وسلم - : « عائد المريض على مخارف الجنة »**

والمجازفي اللفظ : مخارف . وأصل الاستعمال طرق جنى النخل ، التى أعلمت بالأرخاف واعتبرت لكثرة الغدو والرواح ومفردها : مخرف أى طريق جنى النخل .

فانتقل اللفظ بالاستعمال إلى كل طريق يوصل الأمر فيه إلى خير ومنفعة فيشبه فى الحديث السابق حال عائد المريض وقد نال الجزاء الأوفى ونال رضا ربه فأصبح علي مشارف الجنة ، بحال من سار فى طريق يوصله إلى جنى ثمار التمر من النخيل ، على سبيل الاستعارة التمثيلية .

وقد جاء التمثيل موافقا للمعنى وموضحا له وقد شهد الرسول الكريم - صلى الله عليه وسلم - لعائدالمريض بدخول الجنة ، فهو أدى عملاً يدخله الجنة ، وفى ذلك توكيد على أهمية عيادة المريض ، يمنح الفاعل ثقة فى بلوغ رضا الله عليه .

وفى نفس المعنى قال الرسول - صلى الله عليه وسلم - : « تركتكم على مثل مخرفة النعيم » أى طريق النعيم والمراد تشبيه النعيم بالطرق التى ترك المسلمون عندها فتوصلهم إلى النعيم فى دار الأمن .

**قال الرسول - صلى الله عليه وسلم - : « كل صلاة لا يقرأ فيها بأم الكتاب فهى خداج » (٢)**

والمجاز فى اللفظ : خداج

والاستعمال الأصلى : من خدجت الناقة : أى ألقت ولدها قبل تمام الأيام .. وأخدجتْ الناقة :

---

(١) جلد ولد الناقة الذى نفق ، يحشى تبناً ويوضع أمامها فتعطف عليه وتدر اللبن .

(٢) راجع لسان العرب مادة (خدج)

جاءت بولد ناقص ، وإن كان أيام تامة .

أما الاستعمال المجازى : استعمل اللفظ بمعنى «النقص» .. فيقال « أخدج الرجل صلاته » إذا لم يقرأ فيها فهو مخدج وهى مخدجة ، ولكن هذا النقص مجزأة أى أنه لا ينفى الأصل فيه ، بل ينفى الفضل .

والمراد فى الحديث أن كل صلاة لا يقرأ فيهابأم الكتاب تكون ناقصة ، فكأنه قال : لا صلاة كاملة أو فاضلة إلا مع قراءة الفاتحة فنفى كمالها ولم ينف أصلها .

واستعمال اللفظ المجازى هنا على سبيل الاستعارة التصريحية من استعمال خداج بمعنى ناقص وفى ذلك توكيد للمعنى الذى يفيد أنّ الصلاة لا تكون ناقصة الفضل والكمال فالكمال يتأتى بالفاتحة .

والمجاز فيه تقدير لأهمية الفاتحة وأن قارئها يثاب على ذلك ويفضل عند الله .

**قال ـ صلى الله عليه وسلم ـ فى وصية لأمراء الجيش الذى بعثه إلى مؤتة « ستجدون آخرين للشيطان رءوسهم مفاحص فافلقوها بالسيوف**

والمجاز فى اللفظ : مفاحص (١)

ـ وأصل معناه من : «فحص المطر الحصى » إذا قلبه ونحى بعض من بعضا و«القطا تفحص التراب » : إذا اتخذت فيه أفحوصا أى بيتاً لها ومقراً ومن المحتمل أن يكون الاستعمال مجازياً مع القطاة .

ـ والاستعمال المجازى : قولهم : « فلان بحاث فحاص » .

والمفحص : الموضع الذى تبحثه القطاة لتجثم عليه أو لتبيض فيه وإنما قيل له مفحص لأنها لا تجثم فيه إلا بعد أن تفحص التراب عنه توطئة لمجثمها وتمهيداً لجسمها .

يقال ما بقى لفلان مفحص قطاة إذا لم يبق له ربع يؤويه ولا جرى ، يكون فيه ، والجرى : البيت يصطاد فيه ، وعلى ذلك جاء لفظ مفاحص مجازياً على أحد الوجهين :

---

(١) راجع لسان العرب مادة « فحص »

الأول : أن يكون أراد تشبيه هيئة الشيطان وقد بدأ يخدع الناس ويغريهم ويستهويهم ويضلهم ، ولم يبلغ بعد من ذلك غايته ولا استوعب خديعته كهيئة القطاة التي بدأت باتخاذ المفحص لتبيض به ، وتمكث فراخها فيه .

والثاني : أن يكون أراد تشبيه هيئة الشيطان وقد استوطن الرءوس فجعلها مكاناً لقيلولته ، ومبركاً وملعباً . بهيئة القطاة تتخذ لها مفحصاً لتأوي إليه فتسجن وتستقر فيه .

وكلا الصورتين من الاستعارة التمثيلية واستعمال لفظ المفحص أبلغ تعبيراً في هذا المقام فإن وجود مفاحص للشيطان في الرءوس مبالغة في التصوير دلت على معنى الاستقرار في طمأنينة وبدون قلق أو اضطراب وكأن الشيطان تمكن من عقول هذه الرءوس يغويها ويستمر في غوايتها ولا أمل في هدايتها أو توجيهها .

لذلك كان من الحكمة اقتلاع هذه الرءوس بالسيوف وقد يكون المراد من قوله فاقتلعوها : أي اعملوا على هدايتهم حتى يعودوا عن غيهم فيترك الشيطان مكانه في الرؤوس فيكون الضمير عائداً على المفاحص بمعنى اقلعوا المفاحص التي يسكنها الشياطين .. والتفسير الأول هو الأرجح لذكر السيوف .

**قال عليه الصلاة والسلام : كيف أنتم إذا مرج الدين وظهرت الرغبة**

والمجاز في لفظ : مرج

وأصل المعنى مأخوذ من : « أمرج الدواب ومرجها » أي أرسلها في المرج والمروج .

ويقال : مرج السلطان الناس ، ورجل مارج : أي مرسل غير ممنوع ويمرج فلان علينا : أي يأتينا مفاجئاً ومرج الخاتم : قلق والأرجح أن يكون الاستعمال هكذا مجازياً .

وقد انتقل هذا المعنى من مرج الدواب وأطلق على كل ما يمر مسرعاً فأطلق اللفظ على مروج السهم والرمح وكل ما يمر بسرعة مع اضطراب وقلق في الذهاب والمجيء .

والمعنى : أن الناس في آخر الزمان سوف يتناسون دينهم ويكثر إقبالهم على الشهوات فيبتعدون عن دينهم الذي هو قوام حياتهم .

وتكون الاستعارة على وجهين :

الأول : من استعارة المروج بمعنى الاضطراب والقلق فى أركان الدين ثم اشتق من المصدر الفعل الماضى مرج بمعنى اضطرب على سبيل الاستعارة التبعية فى الفعل .

الثانى : أن يكون المراد تشبيه حال الدين وقد أصبح لا يؤثر فى الناس بحال السهم يمر سريعاً دون أن يصيب الهدف . على سبيل الاستعارة التمثيلية .

والمجاز على الوجهين صالح لأن المراد وصف اضطراب أهل الدين فيه وقلة ثباتهم فأوضح الرسول - صلى الله عليه وسلم - هذا المعنى بإيجاز ومن أقرب طريق .

**قال رسول الله - صلى الله عليه وسلم - :**

**- لعبد الله بن عمرو - كيف أنت إذا بقيت فى حثالة من الناس قد مرجت عهودهم وأماناتهم .**

والمجاز فى لفظ «مرج» ولفظ «حثالة» ولفظ «مرج سبق توضيح معناه .

أما قوله : «حثالة» فإن أصل معناه من مادة «حثل» وحثالة الناس : رذالتهم وحثالة الطعام : ما سقط منه إذا نُقى وقد انتقل المعنى ليعبر عن كل شئ ردئ يقال له . حثالة .

ويقول الشريف الرضى(٢) : أن أصله ما يتهافت من قشارة التمر والشعير فالرسول - صلى الله عليه وسلم - يصف هؤلاء الرذالة من الناس وقد اضطربت عهودهم فلا يستقرون على عهد ، ويثبتون على وعد فشبههم بالحثالة على سبيل الاستعارة التصريحية .

ويمكن اعتبار قول الرسول استعارة تمثيلية من تشبيه حال عبدالله بن عمرو وهو من خيار الزاهدين بين هؤلاء الرذال الباقين وقد اضطربت عهودهم وقلت أماناتهم بحال الشئ ذى القيمة قد اختلط بالردئ ومالا خير فيه .

ومثله قوله - صلى الله عليه وسلم - : « كيف بكم وبزمان يغربل الناس فيه ، ويبقى حثالة من الناس قد مرجت عهودهم وأماناتهم » .

---

(١) راجع مادة حثل لسان العرب

(٢) المجازات النبوية ١٠٢

**قال رسول الله - صلى الله عليه وسلم - في حديث يختص بصلاة الجمعة :**

**« تُصلى في حلاقيم البلاد »**

والمجاز في لفظ : « حلاقيم » ومفردها حلقوم وأصل المعنى الطريق إلى الأحشاء والأجواف وقد توسع في معنى « حلقوم فصار معناها : الطريق من الأرض مجازا فإن قولهم « حلاقيم » : دلالة على نواحي البلاد وأطرافها والمداخل المؤدية إليها فقد روعى في التصوير الشكل وهو متخيل لما بين الحلاقيم والطرق من تفاوت كبير .

والمراد : أن صلاة الجمعة تُصلى في الطريق المؤدية إلى داخل البلاد يجتمع فيها أكبر عدد من المصلين ، فقد أجاز الرسول - صلى الله عليه وسلم - الصلاة في هذه الطرق - يوم الجمعة - تخفيفاً على القادمين من كل مكان من تشبيه الطرق والمداخل « بالحلاقيم » على سبيل الاستعارة التصريحية للمبالغة والادعاء فيتأكد المعنى ويتضح المراد .

**قال - صلى الله عليه وسلم - : « من فعل كذا وكذا فقد احتظر من النار بحظار »**

والمجاز في لفظ : احتظر

وأصل الاستعمال : من مادة « حظر » بمعنى حظر عليه كذا : أي جعل بينه وبين من يواجهه حاجزاً ، وقوله تعالى : ما كان عطاء ربك محظوراً : أي مباحاً ويقال : « الغنم في الحظيرة » واحتظر لغنمه : أي اتخذ حظيرة والحظار : الحائط المستدير على الشئ والحظار والحظيرة والمجاز في انتقال المعنى من الحظار المادي إلى الحظار المعنوي في تشبيه حال المتباعد عن الأفعال التي تستوجب دخول النار بحال من ضرب بينه وبين النار سياجاً وأغلق عليه رتاجاً أي باباً عظيماً وتتضح بلاغة المجاز في هذا الموضع من تصوير من يتابعد عن الأفعال التي تؤدي إلى النار بالمحتمي بنفسه يحيطها ويحصنها بالفعل الصحيح ، على سبيل الاستعار التمثيلية

---

(١) : انظر لسان العرب مادة « حظر »

**قال، صلى الله عليه وسلم، : « كل هوى شاطن فى النار »**

والمجاز فى لفظ : شاطن(١)

وأصل المعنى : من شطن : أى بُعد :

ومن المجاز تسمية الشيطان شيطاناً لأنه شطن عن أمر ربه أى بُعد فى مذاهب غيه ، ومنه قيل : « بئر شطون » أى عميق القعر وسمى الحبل : «شطناً » لأنه يبلغ القعر العميق والماء البعيد .

وقد انتقل المعنى لتشبيه حال المتباعد عن الرشد والرامى إلى الغى صاحب الهوى الذى يمتد به هواه فيقذفه فى الضلال بحال من تبعد به هواه وشطن فى النار على سبيل الاستعارة التمثيلية .

وبلاغة الاستعارة تتأتى من أن التمادى فى الغى عقابه النار ، فأثبت البيان النبوى المعنى عن طريق المجاز وبذلك يتراجع المتمادى عن غيه ويدرك لمصير السئ الذى ينتظره إذا اتبع هواه .

**قال، صلى الله عليه وسلم، لرجل قيل أنه نام عن الصلاة حتى أصبح : « ذاك رجل بال فى أذنه الشيطان »**

والمجاز فى لفظ : بال

وأصل المعنى مأخوذ من الإفساد .

وانتقل المعنى ليستعمل فيمن ظهر اختلاله وبان انحلاله .

حيث شبه حال من تهكم به الشيطان وسخر منه ، وصده عن الصلاة بحال من بال فى أذنه الشيطان ، فأفسدها فلم تعد تسمع الأذان ، على سبيل الاستعارة التمثيلية .

وفى المجاز تنبيه لكل من غفل ونام عن الصلاة ، عليه أن يدرك أن الشيطان يترصده ليهوى به فى المهالك وارتكاب الذنوب ولا شك فى أن استعمال لفظ « بال» فيه من التشفيع والشعور بالتقزز والاشمئزاز من حال من نام عن الصلاة شعور يبعث فى النفس المسلمة حب الإلتزام بمواعيد الصلاة ، وعدم التساهل فى أدائها فى أوقاتها تجنباً لعبث الشيطان .

---

(١) راجع لسان العرب مادة «شطن»

# بكائيات المدرسة الحديثة
## نظرة جديدة لنقد بلاغي
## قصيدتا أبي شادي، وإبراهيم ناجي
## نموذجاً

# بكائيات المدرسة الحديثة
# نظرة جديدة لنقد بلاغي
# قصيدتا أبي شادي، وإبراهيم ناجي نموذجاً

د. عزيزة عبدالفتاح الصيفي

بعد أن أدى شعراء التقليد دورهم الخالد في إحياء التراث وإعادة مسيرة الشعر إلى مسارها الأصيل، ظهرت المدارس الحديثة، التي نادت بالتجديد فاستقطبت عدداً من الناشئين أحدثوا ثورة عنيفة هزت ساحة الأدب في أرجاء الوطن العربي، خاصة في مصر والشام، كما أحدثت آراؤهم ثورة في محيط الشباب بعد اطلاع أكثرهم على أدب الغرب، وحرصهم على قراءة التراث العربي القديم، فرأوا الحاجة ملحة للتجديد والتغيير، فنهجوا منهجاً جديداً، يغاير ما سار عليه شعراء التقليد، فنزعوا إلى التجديد في الشكل والمضمون، محاولين الخروج عن المألوف.

وبعد ثورة[1] (الديوان) التي تزعمها العقاد مع صاحبيه شكري والمازني، جاءت مدرسة (أبوللو) التي دعا إلى تأليفها سنة ١٩٣٢م الدكتور الشاعر أحمد زكي أبو شادي الذي كون الجماعة، وأصدر مجلة باسمها، فكانت نافذة للأقلام الشابة، من شتى الأقطار العربية، فأخذوا يطلقون - من خلالها - صيحاتهم التقدمية والتجديدية، ويعبرون عن همومهم، وهواجسهم بحرية وانطلاق، وكانت الحركات التجديدية في نمو مطرد، وبرز اسميْ أحمد زكي أبو شادي وإبراهيم ناجي بين شعراء

المدرسة الحديثة، شاعران مجددان يختلفان في رسم تأملاتهما الفلسفية، ونزعاتهما، وأدبهما الوجداني عن الكثيرين ممن عاصرهما، واتفقا في كثير من ذلك مع بعض ممن عاصروهما أمثال خليل مطران، وشعراء مدرسة المهجر، كما يتفق الشاعران في دراسة الطب فهما الشاعران الطبيبان.

ومما يميز موقف أبولو النقدي، أنها لم تتبن فكرة معينة تتعصب لها، أو مذهباً شعرياً ترفض ما سواه، وإنما فتحت أبوابها لكل المحاولات الأدبية الناجحة، ولكل الآراء التجديدية سواء أكانت شعراً مرسلاً، أم نثراً متحرراً، بل لعلها شجعت أصحاب الأقلام الجديدة على الجهر بآرائهم والتعبير عن مواقفهم من الشعر الحديث بشكل عام(٢).

كما تدعو المدرسة الحديثة (أبوللو) إلى أن يجدد الشاعر ما شاء في أسلوبه وطريقته في التفكير والعاطفة والخيال، وأن يستلهم ما شاء من كل هذا التراث المعنوي العظيم الذي يشمل ما ادخرته الإنسانية من فن وفلسفة ورأي ودين، لا فرق في ذلك بين ما كان منه عربياً أو أجنبياً، وبالجملة فهي تدعو إلى حرية الفن من كل قيد يمنعه الحركة والحياة(٣).

وتتلخص دعوتهم في التجديد والتحرر من التقاليد العربية التي تحجرت ولسنا بصدد معالجة مذهب هذه الجماعة فقد عالجه العديد من النقاد، من أهم الدكتور شوقي(٤) ضيف، والناقد محمد مندور(٥)، وكمال نشأت(٦)، وقبلهم العقاد، وانتهت معظم الآراء إلى أن شعراء «أبوللو»، لا يجب تسمية جماعتهم بالمدرسة، لأنهم لم يتبنوا مذهباً معيناً يلتفون حوله، ولم يكن لهم منهجاً معلناً في الشعر.

وما يعنينا في هذه الدراسة، ثورة شعراء المدرسة الحديثة العنيفة ضد القديم، وكل ما يتصل به في الشكل والمضمون، ومحاربتهم الشديدة لعمود الشعر المتوارث، فإذا كانوا قد استطاعوا التجديد في مناحي كثيرة من تحقيق الوحدة العضوية وتعدد القافية والوزن وتغيير في الصياغة الشعرية، واستحداث صياغات جديدة، بل ولغة جديدة، وانتقال من الوصف الحسي إلى الوصف المعنوي المعبر عن جوهر النفس إلى غير ذلك من طرق التجديد، فهل استطاعوا التخلص من بكاء الأطلال والوقوف على الآثار؟ بل لم

يتمكن شعراء المدرسة الحديثة من التخلص نهائياً من عمود الشعر العربي ولم يتمكنوا من الخروج نهائياً من عادة القدماء، فقد وجدوا لديهم نصوصاً تعد أثراً مشابهاً للبكائيات في الشعر العربي، إلى الحد الذي يجعل أحمد زكي أبو شادي يعترف بذلك صراحة، مما دفع إلى مثل هذه الدراسة التي تلقي الضوء على نموذجين من نماذج الشعر الحديث، لكل من أحمد زكي أبو شادي وإبراهيم ناجي، في بكاء الأطلال والوقوف على الآثار.

وتبدأ الدراسة بقصيدة (الأطلال) لأحمد زكي أبو شادي، وقبل الدخول في التحليل النقدي البلاغي، نتعرف في عجالة سريعة على الشاعر.

## أحمد زكي أبو شادي:

### حياته، ثقافته، آثاره، آراء النقاد:

ولد بحي عابدين بالقاهرة عام ١٨٩٣م تدرج في مراحل التعليم المختلفة إلى أن دخل كلية طب القاهرة ولكنه تركها بعد سنة واحدة، ثم مرض وطال مرضه، وبعد شفائه سافر إلى إنجلترا لتتاح له فرصة إتمام دراسته للطب وظل هناك يعمل مساعداً في المعمل (البكترولوجي) بلندن، ثم تخصص في دراسة النحلة وأسهم في تأسيس معهد النحل الدولي ١٩١٩م، كذلك أثناء وجوده في لندن عمل على تأسيس النادي المصري ونظم احتفالاً لاستقبال الزعيم الوطني محمد فريد.

عاد إلى مصر وظل يعمل في الوظائف متنقلاً بين المحافظات المختلفة، إلى أن أصبح وكيلاً لكلية الطب بالإسكندرية، وفي عام ١٩٤٦م سافر إلى أمريكا مهاجراً ويبقى بها حتى وافته المنية عام ١٩٥٥م.

وكان الدكتور أبو شادي واسع الثقافة لاطلاعه على الثقافة الغربية وقراءاته المتنوعة في كتب التراث، وكان أكثر تأثراً بالأدب الإنجليزي والحركات الأدبية الحديثة فيه، وهو مؤسس جماعة أبوللو الشعرية في مصر، وقد دعا لرئاستها أمير الشعراء أحمد شوقي

فرأسها شهوراً ثم مات ١٩٣٢م، فدعا لرئاستها خليل مطران، وقد بذل أبو شادي جهوداً فائقة في تكوين هذه الجماعة واستمرارها، والدفاع عنها أمام كل من حاربوها من النقاد، وللشاعر عدد كبير من الدواوين، منها على سبيل المثال: (أنداء الفجر، زينب، مصريات، أنين ورنين، شعر الوجدان، الشفق الباكي، الشعلة، أطياف الربيع) إلى غير ذلك من دواوين مطبوعة وغير مطبوعة، وما كتبه ونشره من مقالات أدبية ونقدية وما ألفه من كتب علمية في النحل والجراثيم.

وقد تضافرت جماعة (أبوللو) وتعاونت في سبيل خلق نهضة أدبية نقدية، وعن أهمية التعاون يقول أبو شادي: «إنني أنتسب إلى مدرسة اشتراكية في الأدب تؤمن بالتعاون إيماناً لا يضحي بالشخصية ولا بالآثار الذاتية لأي فنان، وإنما تنزع إلى التساند على إظهار المواهب المتنوعة، وتعترف بأن صور الجمال غير محدودة، وأن جميعها جديرة بأن تتبوأ مكانها تحت الشمس»[٧].

ولأن جماعة أبوللو لم تتبنَّ فكرة معينة تتعصب لها، أو مذهباً شعرياً ترفض ما سواه، وإنما فتحت أبوابها لكل المحاولات الأدبية الناجحة، ولكل الآراء التجديدية، ومنحت هذه الأقلام حرية مطلقة فيما يكتبون، لذا فقد أثارت النقاد المحافظين، «لعل الحركة النقدية التي نشبت بين أبي شادي والعقاد من أروع المعارك على (أبوللو) وأشدها صلابة، فضلاً عن التهم التي وجهها العقاد نفسه لمجلة (أبوللو) لأنه أفسح المجال لأحد أتباعه للنيل من أبي شادي نفسه، فبعد المقارنة التي عقدها الرجل بين العقاد وأبي شادي خلص إلى أن المقارنة بينهما غير سليمة[٨] ولعل تلك المعارك كانت من أسباب هجرة أبي شادي إلى إنجلترا.

وبرغم اعتراض النقاد ومنهم شوقي ضيف، ومحمد مندور على تسمية جماعة (أبوللو) مدرسة أدبية، لأنها لا تحدد مذهباً محدداً وتفتقد إلى التخطيط الفني، فيرى الدكتور إبراهيم الحاوي[٩] أنه من التعسف أن تنفي الصفة الفنية لمدرسة أبولو، وأن تهمل دورها النقدي في بعث الحركة الشعرية المعاصرة. ويدافع كمال نشأت عن مذهب أبوللو في الشعر، ويثبت بالنماذج الشعرية التي عرضها لأفراد تلك المدرسة اجتماعهم

على هذا اللون من الشعر الرومانسي فقال: «إننا نرى خطوطاً عامة حاسمة تحدد لوناً واحداً هو لون الرومانسية الذهبية في شعر أعضاء جماعة أبوللو الذين قاموا برسالتها، وتابعوا نشاطهم الأدبي على صفحات مجلتهم، وكانوا لصيقين بأبي شادي مؤسس هذه المدرسة، فإذا ذكرنا جمعية أبوللو تبادرت إلى الذهن فوراً هذه الأسماء: إبراهيم ناجي، حسن كامل الصيرفي، مصطفى السحرتي، صالح جودت، مختار الوكيل، محمود حسن إسماعيل، علي محمود طه، وهؤلاء هم **أبرز شعراء الجمعية الذين ساعدوا على نهضة** الشعر العربي الحديثة وتخطيه مرحلة من مراحل تطوره الدقيق»[١-١].

وإذا كانت هذه الجماعة قد فتحت أبوابها لكل الأقلام الشابة والحرة فمما لا شك فيه أن جميع من انضموا إليها كانوا متأثرين في هذه المرحلة بالتيار السائد في العالم كله وهو تيار الرومانسية، وتأثرهم بالحركة الأدبية العالمية كان واضحاً، وانسياقهم وراء التجديد والرغبة في بناء حياة أدبية جديدة جعلهم يشجعون كل فكر متجدد متطور، فإذا أخذ عليهم عدم الإعلان عن منهج واضح ومذهب محدد، فإن دور الناقد أن يبحث في أفكارهم ويحدد مذهبهم.. فعلى الأديب أن يقول؛ وعلى الناقد أن يحلل.

**الأطلال:**

جدد الشاعر بهذه القصيدة غرضاً من أغراض الشعر كاد يندثر في زمن التجديد الشعري الذي تلا عصر الإحياء، وعودة الشعر إلى منابعه الأصيلة يستمد منه ويسترجع عبق التاريخ ولغة التراث التليد، إذ ظهرت طائفة من الشعراء تدعو إلى التجديد في بناء القصيدة والصياغة والأسلوب والأغراض، فاعتبر البكاء على الأطلال من أغراض الشعر المعيبة، التي تنقص من قدر الشاعر، ونادوا بضرورة مخالفة القدماء، وقد صرح أكثر من شاعر بوجوب عدم الانزلاق في هذا المنزلق، ومع ذلك فإن بعض الشعراء لم يتمكنوا من تخليص شعرهم تماماً من هذا الغرض القديم الجديد فبكاء الأطلال ليس عيباً ولا نقيصة ولكنه استجابة لتجربة قد تكون ذاتية شعورية يرغب الشاعر في

التعبير عنها، وقد يكون فرصة لعملية إسقاط انفعالي، في لحظة من لحظات الاضطراب النفسي الشعوري، يجد هذا الغرض متنفساً تعبيرياً له.

وأبو شادي مثلك، قوا متندين بهذا الغرض الشعري، فتراه في أكثر من موضع في شعره رافضاً للبكاء على الأطلال والوقوف على ذكرى الأحباب، ولم يدر بخلده، أنه سيمر بتجربة حقيقية، في الحياة تؤثر فيه، وتدعوه لنظم قصيدته (الأطلال)، بدافع حماسي فياض، وجد أنه لا يمكن التعبير عنه إلا ببكاء الأطلال. ولا عيب في ذلك، فإنه بعد أن كان يضحك من جوى الشعراء من مشربهم فصار مثلهم يبكي ويقول:

| | |
|---|---|
| كم كنتُ أضحكُ من جَوَى الشعراءِ | النائحينَ على الزمانِ النائي |
| المكثرينَ من الطلولِ وَنَدْبِها | في الشعرِ في جنفٍ عن الأحياءِ |
| حتى نُكِبْتُ بما قضيتُ فطابَ لي | ذكرُ الطلولِ ولوعتي وبكائي |
| وكأنني الطَّللُ المهيلُ بِنَقْصِه | من بعد ما قدرتِ أنتِ فنائي |
| أمشي كأني ظلُّ أمسٍ ضاحكٍ | أختصُّ دون الأمسِ بالظلماءِ |
| والناسُ ليدرون خافي لوعتي | لو يفقهونَ مظاهرَ الشُّهداءِ |
| وأزورُ بيتاً كنتِ أنتِ نجومَهُ | وسماءَهُ فغدا بغيرِ سماءِ |
| وأطوفُ في حجي وإن هو لم يبِتْ | عندي سوى طللٍ يَنُوحُ إزائي |
| طللٌ على طللٍ يئنُّ وهكذا | قضيتُ ساعةَ عبرتي ودعائي |
| وبكيتُ في حرقِ زمانِ شبيبتي | فلقد أبيتُ مضرجاً بدمائي |
| وتركتُ والدةَ المسنِ أخصَّهُ | بمدامعي وتلهفي ورثائي |
| أرديته بهواكِ ثم تركتني | وأنا الجريحُ أذوقُ كلَّ فناءِ |
| وأرى العزاءَ هُنَيْهَةً في خافقي | وأعود أهجر خافقي وعزائي |

وأعودُ أسألُ عنكِ كلَّ شهيدةٍ          للأمسِ في نبتٍ لقيتُ وماءِ

وأسائلُ الأطيارَ فوقَ منازلٍ          شَجِبَتْ فلا تَدْري حَزْيْنَ تدانى

وأسائلُ الأشجار وهي بأُنْسِنَا          كانت كأطفالٍ من الرُّقَباءِ

وأسائلُ الليلَ الذي ما خانني          قبلاً فما يدري زمان ولائي

حتى الكواكب في السماء تنكرتْ          والبدرُ، أو صارتْ من البُلهاء

نسيتْ زماناً كان منكِ ضياؤها          عند اللقاءِ وكنتِ أنتِ ضيائي

وكأنما هذي العوالمُ أصبحتْ          بنواكِ أطلالٌ بغيرِ رجاء

قبل الشروع في تحليل الأبيات الشعرية ونقدها يمكن القول إن القصيدة اعتمدت إلى حد كبير وحدة البيت وكأن أبو شادي أراد أن يحفظ لهذا الغرض الشعري شكله الموروث، فيقول:

كم كنت أضحك من جوى الشعراء          النائحين على الزمان النائي

المكثرين من الطلول وندبها          في الشعر في جنف عن الأحياء

حتى نكبت بما قضيت فطاب لي          ذكر الطلول ولوعتي وبكائي

يستهل قصيدته بثلاثة أبيات، يوضح من خلالها كيف كانت نظرته للشعراء النائحين على الأطلال، وكيف كان يضحك على أشعارهم إذ كانوا يكثرون من البكاء وندب الطلول، ظناً منه أنهم مالوا وانحرفوا عن الأحياء، وقد ألح في قصائده على ضرورة مخالفة القدامى من الشعراء، وقد صرح في أكثر من موقف بأنه لن يبكي الأطلال كما فعل السابقون، حتى نكب فغير رأيه، وبكى الأطلال، «ولا ينقص إلا أن يستوقف الصحب فيكون كشعراء الجاهلية[١٣].

والشاعر يبدأ بالتصريع[١٤] في البيت الأول على عادة الشعراء القدامى في (الشعراء... النائي) ولا يكرره بعد ذلك في أي بيت من أبيات القصيدة، ويبدأ بقوله

(كم كنت أضحكها)، وينتهي بقوله (حتى تكيت) هكذا غير نظرته تجاه هؤلاء الشعراء البائحين فقد كان يضحك منهم ثم صار منكوباً في الأحبة مثلهم فطاب له ذكر الطلول والوقوف عليها وبكاؤها، لأن ما حدث له جد خطير ولا يجد متنفساً سوى النوح والبكاء لترتاح نفسه ولكن متى ارتاحت نفس شاعر منكوب، وقد حباه الله نفساً حساسة وروحاً شفافة. بدأ بالاعتذار لشعراء الطلول واعتراف بأهمية هذا الغرض الشعري حتى إنه يقول:

**وكـأنني الطلل المهـيل بنفسـه    من بعـد مـا قـدرتِ أنتِ فنائي**

بصورة تشبيهية واضحة جعل الشاعر من نفسه طللاً ثم يصف هذا الطلل بالمهيل زيادة في المبالغة، وإشعاراً بمدى فداحة ما حدث وما تسبب في انهياره تماماً. إن هذا المصاب قد نال منه وأثقل كاهله فأصبح جسداً منهاراً ونفساً متعبة مفجوعة. ويلقي على محبوبته اللوم لأنها السبب في ذلك في قوله (قدّرتِ أنتِ فنائي) فحصر بضمير الفصل (أنت) كونها التي قدرت فناءه. ويستمر الشاعر في وصف حاله فيقول:

**أمـشي كـأني ظلُّ أمسٍ ضـاحكٍ    الـتمضُّ دون الأمسِ بالظلمـاءِ**

يشبه نفسه بظل أمس ضاحك، والمشبه به من العبارات التي ألفها شعراء الرومانسية في لحظات الشقاء والتعاسة، ورؤية الشاعر هنا قاتمة، وإحساسه مقبضاً. انعكس ذلك على المشبه به (ظل أمس) إذ جعل للأمس ظلاً ثم جعل هذا الظل ضاحكاً - مجوزاً -، هكذا أراد تصوير حسه الباطني المأزوم، فقد غدت الصورة أكثر شمولاً واتساعاً من التشبيه الذي يقتصر على عقد مماثلة بين طرفين، اكتسبت بعداً معنوياً، أتاح لها أن تتحرر من ضرورة إيراد طرفين للمماثلة أو ربطها بالمشابهة، وبذلك أصبح جمالها فيضاً داخلياً إيحائياً نابعاً من كونها صورة فحسب[١٣].

وإذا كان مثل هذه الصورة قد أصبحت الآن من الصياغات المألوفة والمعروفة، فقد صدرت جديدة مبتكرة في شعر المجددين، فإن الصورة «قد تستشار مرة على سبيل المجاز، وإذا تكرر ظهورها تغدو رمزاً، والرمز حين يكبر وينمو في التراث الحضاري

والثقافي للأمم بدائية أو متحضرة يتحول إلى أسطورة»[١٤]، فالصورة إذا تكررت صارت مألوفة، ودالة على عصرها.

والشاعر لا يكتفي بتصوير نفسه بظل أمس ضاحك، بل يخص نفسه أيضاً - بالظلماء - من هذا الأمس والظلماء، تلائم مشاعر الوحشة والغربة التي يعانيها، لذلك يربط الصورة بشعوره وإحساسه، فالصورة لم تتوقف عند مجرد التشابه الخارجي بين الأشياء. فالظلمة أداة لنقل مشاعر الحزن والألم.

ورؤية النقد الحديث لمثل هذه الصور، تختلف اختلافاً بيناً، عن الرؤية البلاغية القديمة، التي رأيناها تعتد بالتشبيه الحسي...»[١٥]. بله «أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس»[١٦].

وتقييد المشبه به (ظل أمس) بكونه (ضاحك) إشارة إلى الأيام الخوالي، وقت أن كان ينعم بالسعادة، أصبحت تلك السعادة ذكرى تحملها ظلال الأمس المنصرم.. حتى أن الشاعر صار هو نفسه ظل أمس، يمشي بين الناس.

ولنتأمل رد الأعجاز على الصدور في (ظل بالظلماء)، وتكرار لفظ (أمس) وكيف اختار الظلماء، لتكون إشارة واضحة لما انتابه من حزن وكآبة تجعله بفضل الظلمة، يمشي بين الناس، ويشعر أنه وحيد غريب، لأنه لا يجد المشاركة الوجدانية أو المواساة لذلك يقول:

**والناس لا يدرون خـــافي لوعـــتي      لم يفـقـــهـــون مظاهر الشـــهـــداء**

إن معاناة الشاعر في أعماقه تحرقه وتدمره فيصبح هو الظل المنهار، والناس من حوله لاهين في شؤونهم، لا يدرون بمن يعاني ومن يقاسي، ويعطف بالواو ليتصل الكلام وكأنه يقول: أمشي والناس من حولي لا يدرون خافي لوعتي، فيأتي اسم الفاعل (خافي)، وما فيه من مد يتناسب ومقام التوله والحزن، إنه الحزين الضائع، المصاب في

أعز ما يملك، والناس (لا يدرون) بنفي المضارع المتجدد، فهم دائماً مشغولون في أنفسهم وأحوالهم، لا يعبأون بمن يعيش بينهم منكوباً، لذلك يقول: (لو يفقهون مظاهر الشهداء)، بجملة شرط جوابها محذوف، يشبه نفسه ضمنياً بالشهيد، فهو لم يعد من الأحياء، ولكن الناس لا يفقهون، كيف تكون صورة الشهداء، ولو عرفوا لأيقنوا أني صرت شهيداً، فالشهيد ليس من مات وواراه التراب، رب شهيد يسير بينهم جسداً بلا روح.

يعبر الشاعر بذاتية شديدة عن عاطفة الحزن المسيطرة عليه، ولكنها ليست الذاتية المقطوعة الصلة بالمجتمع، والطبيعة والحياة، فليست (فرديته) الرومانسية ذاتية خالصة، وإنما هي ذاتية يبرز من خلالها قيمة اجتماعية، تمس المجتمع وقضاياه، فالرومانسيون إنما يعبرون عن موقفهم من الحياة، والمجتمع بوجه عام، ويتخذون من (المرأة) مرآة يعكسون عليها ما يشعرون من الضياع، والفشل، في مجتمع لم يبلغ من التقدم حداً، يتيح لهم أن يحققوا ما يراود نفوسهم من طموح[١٧]، وربما كان أبو شادي من أولئك الرومانسيين الذين اتخذوا من (المرأة) سبيلاً لطرح أفكارهم، وما يشعرون به من اضطهاد، فقد واجه العديد من النقاد الذين تطاولوا عليه، وعلى جماعته بالنقد اللاذع والقاسي، لدرجة أنه ربما هاجر من مصر لهذا السبب.

ولعل أبا شادي قد حاول من خلال تجربته هذه أن يبرز دور العاطفة في العمل الأدبي، حين يعكس ارتباطه برفيقة دربه التي فارقت الحياة، وتركته يعاني، لتتجلى بعض خصائص الشاعر النفسية، وانفعالاته الحادة، والتي ترجع إلى طبيعة علاقته بمحبوبته، إذ يستشعر نحوها بعاطفة ملؤها الإجلال والوقار إنه مستمر في انفعالاته، يقول:

**وأزور بيتاً كنتِ أنتِ نُجُومَهُ          وسماءهُ فغدا بغير سماء**

يريد إن بيتاً ضمنا، كان كالفضاء رحيباً، فيشبه محبوبته بالنجوم والسماء معاً، تشع فيه بنورها وضيائها، وقوله: (أزور) له دلالته المجازية، فالزيارة تكون لصاحب البيت، فزيارة البيت مجاز عقلي[١٨] من إسناد الفعل لغير فاعله بغرض التذكير

والتنظير، فهذا البيت كان على حال، ثم أصبح في حال أخرى، بعد رحيل محبوبته، ولنتأمل هذا التوازن الموسيقي في (بيتاً كنتِ أنتِ) ويكنى بذلك عن دور الحبيبة المحوري في حياته؛ يريد إنك كنت الملهمة والمؤثرة في حياتي كنت نجوماً وسماءً، فغدوتُ بلا سماء تحتويني، هذا البيت الذي لم يعد سوى طلل ينوح فيقول:

**وأطوف في حـــجْرِي وإنْ هوَ لم يبت　　　عندي ســـــوَى طَـلَـلٍ ينوحُ إزائي**

واستعارة الفعل (أطوف) أدل على توتر الشاعر وحيرته، يجد في الطواف متنفساً وسبيلاً فهو يعرف أن بيتها لم يعد البيت الذي كان يعرفه ويتردد عليه، فيشبهه بالطلل (ينوح) مضارع مستمر ليدوم النواح ويتجدد، ويظل البيت ماثلاً أمامه يذكره بصاحبته التي رحلت عنه، فالنواح الذي يخبئه الشاعر في صمته المذهل يسقطه على بيتها والنائح الحقيقي (هو)، وقوله: (إن هو لم يبت عندي) أي لم يصبح سوى طلل فجانس[19] بين (بيت) (البيت) وقوله: (عندي) تعبير عن حقيقة نظرته لبيتها، فالبيت كما هو لم يتغير، إنما الذي تغير هو رؤية الشاعر له وإحساسه به، إنه لم يعد البيت الذي كان يزوره، فيجد صاحبته مفعمة بالحياة، تضيء جوانبه، إنه الآن وقد تغير، فصار في عينيه طللاً نائحاً، يئن على طلله، فيقول:

**طـلـلٌ عـلـى طـلـلٍ يـئـنُّ وهـكـذا　　　قـضـيـتُ سـاعـةَ عـبـرتي ودعـائي**

يكني[40] بالطلل الأول عن: البيت، وبالثاني: عن الحبيبة وقد يريد به الشاعر نفسه[41]، ولما كان العرف يختلف من عصر إلى عصر ومن بيئة لأخرى، كان كثيرٌ من الكنايات لصيقاً بعصره الذي ظهر فيه وبيئته التي شاع فيها فالكناية عن موصوف بالطلل من الكنايات الحديثة التي استعملها شعراء الرومانسية فالأنين دائم ومستمر ويتجدد، يريد: هكذا قُضي أن تثقل نفسي بآكام فوق آكام من الذكريات والآلام، يبكي ويلح بالدعاء.

وتكرار لفظ الطلل (ست مرات) في القصيدة، يعكس حالة الشقاء التي يمر بها الشاعر فتصيبه بالاكتئاب، فقد صار كل شيء، ينظر إليه طللاً، لأنها وسيلة كل بائس

ومتنفس لكل حزين يائس، يصور من خلاله أبو شادي شعوره الشخصي، انطلاقاً من ذاتية مغلقة على عواطفه، دون عواطف الناس.

وأبو شادي في قصيدته يبني لغته الشعرية كما هو واضح على المجاز والصورة والرمز، ويعتمد صورة التشبيه بمحتواه البلاغي القديم، عازماً أن يكتسب أبعاداً ذهنية حديثة، أصبح جمالها فيضاً داخلياً إيحائياً نابعاً من كونها صوراً.

وإذا كانت «اللغة الشعرية هي: لغة الروح لغة الحس الوجداني[٣٢] باعتمادها على مقومات تتمثل بالمعاني، والمباني، والأساليب، والفنون، والأغراض ومصادر الوحي فإنها لا تقوم إلا بعد توفر الابتكار في الصور والأفكار والصيغ التعبيرية»[٣٣]. وهكذا يحاول أبو شادي الابتكار في تراكيبه التصويرية.

يتوقف الشاعر عند تصوير معاناته الشديدة، فاللوعة صيرت منه شهيداً، وبيتها الذي كانت تظلله بإشراقتها صار ينوح ويئن، والعبرات يسكبها حارة وغزيرة، ولأنه الحزين الباكي يقول:

**وبكيتُ في حَرَقٍ زمانَ شبيبتي فلقد أبيتُ مضرجاً بدمائي**

يبكي على «زمن الشباب» الذي ولى عندما فارقته محبوبته، عاش في هموم أحزانه، وقد يتصور البعض أن الشاعر أسرف في التعبير عن عواطفه بقوله: (فلقد أبيت مضرجاً بدمائي) إلا أن قصد المشابهة الحسية هنا غير واردة فلم يقصد تصوير نفسه بالقتيل المضرج بالدماء، وإلا ما وجه ذكر الدماء؟ وإنما تبدو المشابهة كامنة في عالمه الوجداني، فلموت حبيبته وما يتبع ذلك من مشاعر الأسى والحزن، وقع مؤلم على نفسه مثل التضرج بالدماء، فلا إسراف بل إن الاستعارة تتلاءم مع صورة البناء العاطفي، النابع من تجربته الحية، التي من المفترض أن تمنح الصورة حيويتها وتحركها ضمن ما يسمى بالنسق الموحد، فالبكاء والتحرق مآله الهلاك والبلى من الحزن، مما يتناسب مع صورة الموت قتيلاً.

والصورة في الأبيات السابقة تلتقي عند لونين من التصوير: أحدهما وصف للبيت

الطلل)، والآخر وصف للمشاعر، فتبدو هذه المشاعر حزينة صامتة كحزن الطلل وصمته، كما يبدو ضائعاً مشتتاً ضياع الشاعر داخل نفسه يبحث عن ذاته في الزحام المكتظ بالناس الذين لا يدرون ما به وما يعانيه وذلك ما يطلق عليه (الصورة العريضة) أو (المسطحة) التي تمنح الشاعر حرية كبيرة لتمثل صورة الطلل، وإسقاطات الشاعر عليه من معاناته الذاتية وتجربته القاسية، فتبدو الصورة تشكيلاً (للمكان) و(الذات) في نسق واحد...

وزمان الشباب الذي بكى عليه، قد ولى، ومع ذلك يظل البكاء، والتلهف والرثاء، مما يميز فترة الشيب فيقول:

**وتركتُ والِدَهُ المسنَّ أخصُّه ... بمدامعي وتلهفي ورثائي**

يشبه الشيب بالوالد المسن (أبو الشباب)، الذي تركه الشاعر بفعل أفاعيله به وخصه بمدامعه وتلهفه ورثائه، فهو يرثي الشباب الذي ولى، والحياة أصبحت لا حياة بدون الحزن. أصبح الحزن كياناً يحتويه يسيطر عليه، يحوله من حال إلى حال، إن مأساته الحزينة قضت عليه، لذلك فهو يرمي بكل المسؤولية على من رحلت وتركته (وهي زوجته) فيقول:

**أرْدَيتِه بهَواكِ ثم تركتني ... وأنا الجريحُ أذوق كل فناء**

فأنت السبب الحقيقي وراء ما أعانيه وهواك سبب هلاكي، يستعير أرديته[٣٤] يعني أسقطه في الماضي، فالحدث قد تم ولا سبيل إلى عودة ما كان، يريد: إن هواك صورة تمثيلية بديعة، رغم تراثيتها، وتداولها كثيراً على ألسن الشعراء، وبراعة التصوير تأتت من الالتفات[٣٥] من ضمير الغيبة في (أرديته) إلى ضمير المتكلم في (تركتني) فبدلاً من أن يقول الشاعر أرديتني، أسند الضمير إلى الشباب، فقال أرديته، وقوله (أنا الجريح)، وقوله (أذوق كل فناء) وهكذا أبى الرومانسيون لأنفسهم إلا أن يتخبطوا في تصوير مشاعرهم المضطربة وأحاسيسهم المختلطة.

وفي قوله (أذوق كل فناء) تعبير جديد، جعل للفناء أنواعاً مختلفة، ومراقات

متعددة فهو المعذب، الذي يعاني مختلف العذابات، ويقاسي أنواع الهلاك، فيجعل الفناء متعدداً، مبالغة في تجدد الجرح، وتعمقه يوماً بعد يوم وآثاره القائمة والواضحة في الأبيات الثلاثة السابقة حيث يسود الحدث في الماضي: (بكيت، وتركت، أرديته، وتركتني)، ومضرجاً (اسم فاعل يعمل عمل الفعل) يريد أن لرحيل زوجته تبعات، فهو الذي ذاق مرارة فقدها، يعيش واقعه الذي لا فكاك منه، يعايش الحدث، باكياً حزيناً يشهد مضاعفاته، عليه وعزاءه معاً، إنه العزاء متجسماً في خافقة، وقد ساعد رد الأعجاز على الصدور في توثيق المعنى، بواسيه ويلبي بعض أمنياته في القدرة على استيعاب موقف الحزن، و(هجر الخافق والعزاء) كناية عن رغبته في أن يستمر عذاب النفس، يزيد من سكب المدامع، واستفزاز الشاعر.

ويعود الشاعر مغيباً مرة أخرى عن واقعه، يعود ليسأل عنها فيقول:

**وأعـودُ أسـألُ عَنْكِ كُلَّ شـهـيـدةٍ  للأمْسِ في نبتِ لقـيـتُ ومـاءِ**

ويكني[٢٦] بالشهيدة عن (الزهرة) بدليل قوله: (في نبت لقيت وماء)، والبيت فيه تشبيه ضمني لصاحبته بالزهرة، وتكرار فعل (أعود) في: (أعود أهجر) (أعود أسأل) ليصور رغبة الشاعر الملحة أن يظل عالقاً في متاهات تجربته المريرة، يسائل الطبيعة من حوله، ويلح في السؤال قائلاً:

**وأسـائلُ الأطيـارَ فـوقَ منازلٍ  شـحـبتْ فـلا تدري حـزينَ ثنائي**

**وأسـائلُ الأشـجـار وهي بأمْسِنا  كـانتْ كـأطفـالٍ من الرُّقـبـاءِ**

**وأسـائلُ الليلَ الذي صـاحـبتني  قـبـلاً فـمـا يدري زمـان ولائي**

والمد في الفعل (أسائل) وتكراره أفاد المبالغة والتكثير والتحريض، لمزيد من التوله، واللوعة، يسقطهما على الطبيعة بمظاهرها المختلفة في صور متلاحقة، إنه المتفنن في طرح أشكال الوله، لا يرضى عن الانغماس في آلامه بديلاً، فيسائل الأطيار والأشجار والليل، حتى الكواكب والبدر، كلها لابد أنها تعاني كما يعاني، إن عودته

المتجددة وسؤاله المتكرر إحدى وسائل التنفيس، فإذا كان الناس ليدرون خافي لوعته، فإن الطبيعة بمظاهرها المختلفة تتجسد لتصير أشخاصاً لها أفعال وصفات، فالأطيار لا تدري والأشجار رقباء، والليل لا يخون، والزهرة شهيد كل ذلك لرغبة الشاعر في مشاركة الطبيعة له، ولِمَ لا؟ وهي التي شهدت لحظات اللقاء، وسمعت نجوى المحبين وحكاياتهم، ومن خلال ذلك تتكاثف الصور الاستعارية وتتلاحق، لإثبات تلك الحالة المتردية التي يعيشها الشاعر ويعانيها.

ويسأل الأطيار التي تقر فوق المنازل.. ولكن أي منازل.. إنها منازل شحبت من شدة الحزن، أو هكذا يراها، يخلع عليها صفة الشحوب، على سبيل الاستعارة بالكناية، وهذه الأطيار (لا تدري حزين ندائي) إنها مثل الناس، فهو يناظر بينهما في قوله: (والناس لا يدرون خافي لوعتي).

فالطيور لا تدري والناس لا تدري، في حين تُرى المنازل شاحبة، أو هكذا هي في عينيه شاحبة، والبيت طلل يئن وينوح.

يتوجه إلى الأشجار يسألها عن زمان مضى ولم يبق منه سوى الطلل، يرى: تلك الأشجار التي كانت تؤنسهما بالأمس فيشبهها بأطفال من الرقباء، ولماذا أطفال؟ إن لوصف الرقباء بالأطفال، دلالة على البراءة والعفوية واللهو والعبث، فمراقبة الأشجار (عيشة أطفال)، تنعم بقلوب شفافة رقيقة كرقة النسيم هكذا كانت الأشجار ترمقنا تلهو معنا، ثم يقول: وذلك الليل أجدد صمتَه، فوفاؤه دائم، ينفي أن يكون قد خانه قبلاً ولكنه لا يدري زمان ولائه، حتى الكواكب في السماء تنكرت لسؤالي، فما العجيب، وكذلك البدر، لا أجد عندهم الجواب على تساؤلاتي الدائمة عنها، إنها رحلت ولا يأبه أحد لرحيلها، ولا يشعر بلوعتي أحد، فالحزن يهلكني وحدي، ربما صارت الكواكب والبدر من البلهاء، تشبيهاً لها بمن يعجز عن إدراك الحدث الجلل، إنها لبلهها نسيت زماناً كانت تستمد ضياءها من ضياء محبوبته على سبيل التشبيه الضمني القلوب وقوله: (كنتِ أنتِ ضيائي) قصر بضمير[٢٧] الفصل (أنتِ) على كونها سبيله للاهتداء في الحياة، إنها الضياء يستمد منه القدرة على البقاء والاستمرار، وإذا بهذا الضياء قد

خبا، فأظلمت العوالم من حوله، فيشبه تلك العوالم بعد فراقها بالأطلال التي فقدت الرجاء في وجودها وتجددها.

وقد بنيت القصيدة على غرض واحد، فجاءت مجالاً للإبداع وتجسدت الشاعرية فيعُد الشاعر عن الإخفاق، الذي يتولد من انعدام الشاعرية، فلم يكن الشاعر عبداً لشعره، ومع ذلك حملته ضرورات الوزن والقافية أحياناً على غير قصده في مثل قوله: (أبيت مضرجاً بدمائي) و(من نبت لقيت وما،) فالمعنى في الصياغتين أضعف البكاء. كذلك قوله (ولوعتي وبكائي)، فاللوعة تشمل الحزن والبكاء والشوق فلا وجه لذكر البكاء بعد اللوعة إلا لضرورة الوزن. فاللوعة أشمل من البكاء، البكاء فعل لإحساس واحد أما اللوعة فهي أحاسيس مختلطة. وقد عنى الشاعر بالجملة في تركيبها وفي ترتيبها، وفي تناسق معانيها وتوافقها، مع شيوع لغة المجاز ووضوح الموضوع، ومطابقته للواقع، وقد تحري دقة الوصف واستيفاء»، ونتذكر رؤية خليل مطران الذي وصف مبنى شعره فقال: «هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده، يُقال فيه المعنى الصحيح باللفظة الفصيحة، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ودابر المطلع، وقاطع المقطع وخالف الختام، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وإلى جمال القصيدة في تركيبها، وفي ترتيبها، وفي تناسق معانيها وتوافقها، مع تدور التصوير، وغرابة الموضوع، ومطابقة كل ذلك للحقيقة وشغوفه عن الشعر الحر، وتحري دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر» وها هو أبو شادي يسير على الدرب، فيضع قضايا الحداثة والتجديد نصب عينيه، ونحن نعلم مدى تأثره بمطران.

وتأتي محاولات أبو شادي التجديدية في القصيدة، واضحة، نجده يستعين ببعض التعبيرات التصويرية الجديدة، مثل قوله: (أمشي كأني ظل أمس ضاحك) (وكأنني الظلل المهيل بنفسه) (أزور بيتاً كنت أنت نجومه وسماءه) (أطوف في حجي) (منازل شحبت) (وكواكب صارت من البلهاء)، وتحمل هذه الصياغات شكلاً جديداً من أشكال الشعر الحديث، استهواه الإبداع، ودفعه لنقض الاتباع، «فالإبداع ظاهرة حتمية فرضتها الطبيعة والحياة»(٢٨).

ولأن الشاعر سُمي شاعراً «لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره»[٢٩] فإن القدرة على الصياغة الفنية من حيث توليد المعاني واختراعها، واستحسان اللفظ وابتداعه، كان من مهمات الشاعر الأساسية، بالإضافة إلى براعته في تصريف المعاني، وفي معرفته لطرق الكلام وتوظيفها بدقة من (إيجاز وإطناب ومساواة) لفظاً ومعنى، تأمل الإيجاز في قوله (حتى نكبت) ولتأتي (حتى) كحد فاصل بين ما كان يعتقده وما اعتقده بعد خوض التجربة، ويوجز ما حدث له في هذه العبارة التي تحتاج شرحاً تفصيلاً ولكنه وجد الإيجاز أوقع وأبلغ، كذلك في قوله: (لو يفقهون مظاهر الشهداء) بحذف جواب الشرط[٣٠]، يعني لو علم الناس مظاهر الشهداء، لعرفوا من مظهري أني شهيد، أما في مقام التعبير عن آلامه وأحزانه فهو يسهب في الشرح والتوضيح والتفسير والتعليل فالإطناب مما يناسب الحال التي يمر بها، لتفريغ شحنات الأسى والحرمان التي يحملها قلبه، ويريد التعبير عنها بالبوح والتصريح، وتتجلى مظاهر الإطناب وتتضح في أبياته الأخيرة وهو يسائل الزهرة والأطيار والأشجار والليل والكواكب والبدر وكل ما يصادفه في الكون.. علّه يحصل على إجابة.

أما من حيث «البديع» فلم تظهر كثافة تناوله أو افتعاله بألوانه وفنونه المختلفة في القصيدة، فلم يوظفه إلا إذا طلبه المعنى، فيظل ذلك شاهداً على وعيه بأهمية الشكل الفني الصادق، وربما صدر التصريع في افتتاحية القصيدة بطريقة عفوية غير مقصودة، أو أنه تمثلت أمامه تجارب الشعراء السابقين، فأراد في هذه القصيدة أن يحتذيهم، ويندر استعمال المطابقة التي منها (أضحك، والنائحين) والمجانسة بين (ظل، والظلماء) ورد الأعجاز على الصدور بين (ضياؤها، وضيائي) ولكنه جانس كثيراً بتكرار الحروف في مثل (بيتاً كنت أنت) و(فغدا بغير) (ساعة عبرتي ودعائي)، ولم يكن التكرار في مثل (أسائل) وفي تكرار لفظ (الطلل) وتكرار لفظ (خافقي) من باب التكلف، لأنه لابد وأن نضع في الحسبان طبيعة السياق الفني، فينظر إلى التكرار من زاوية أخرى توضح أسباب التكرار ودوره المرسوم في النص، إذ يكشف التكرار عن مدى تأثر الشاعر واضطرابه وتوتره وإلحاحه الشديد، لإيجاد من يطبب جراحه وينفس عنه، فكانت الطبيعة خير معين، ليؤكد وعيه التام بحقيقة الموقف الشعري المعبر عن الصراع

النفسي، والذي قدمه الشاعر على نحو فيه معين الطبيعة بمظاهرها وشقائه بمظاهره، كأنه يقدم لنا صورة من تجليات صراع الإنسان مع الحياة. والجدير الإشارة إلى أن أبا شادي يملك رؤية فنية عميقة مكنته من توظيف لغته الشعرية، فأتقن البناء الفني لقصيدته من مقدمة (مطلع) ووسط (التخلص) وخاتمة (المقطع). فجاء المطلع مؤدياً دوره في اجتذاب المتلقي إلى النص وتهيئته إلى استشراف عالمه ومشكلاته، وتوثقت العلاقة بينه وبين موضوع القصيدة وغرضها.

وما يميز وسط القصيدة عند الشاعر استقصاء المعاني، والإغراق في الوصف، وصف الشاعر ويرجع ذلك إلى مبدأ وحدة القصيدة الذي راعاه في القصيدة، يستقصي معنى الطلل الذي وصف به نفسه، وفقيدته ومنزلها، وحتى العوالم كلها صارت برحيل محبوبته أطلالاً بغير رجاء، في محاولة لاستنفاد طاقات المعنى، وتناوله من غير جانب، وعرضه في غير بيت.

أما الخاتمة فقد اهتم بها على أساس من أنها آخر ما يعلق بأذن السامع. فقد ألح عليه بفكرة الطلل، التي سيطرت على كل إدراكه فيتصور العوالم كلها برحيلها أطلالاً هكذا جاءت الخاتمة مؤكدة للمعنى الذي ظل شاعرنا مشغولاً بطرحه وعرضه خلال القصيدة.

وإن كنا نقر بفكرة عجز لسان الشاعر - أحياناً - عن ترجمة ما الحسية، في نفسه، ويجول في الخاطر فيكمل البيت بعبارة نعتقد أن هناك أفضل منها للتعبير كما في قوله الذي أشرنا إليه (فلقد أبيت مضرجاً بدمائي)، وقوله: (للأمس في نبت لقيت وما ء)، ولكنه - في الغالب - قد نجح في كشف مشاعر التائع وما يلاقيه من هول الفراق، وإذا أيقنا أنه ليس من اليسير استشفاف البعد النفسي للصورة الحسية، والذي يتطلب قدراً من التأمل فإن الصور في القصيدة خليقة بأن يعرف مدلولها النفسي بسهولة... برغم أن المشابهة الحسية في كثير من صوره غير واردة على الإطلاق، فلا وجه لتشبيه نفسه وقد اكتوى بآلام الفراق ويكى تحرقاً على شبابه بالقتيل الذي يبيت مضرجاً بدمائه، وربما يصح وصف نفسه بالقتيل.. لكن ذكر الدماء يفسد وجه الشبه - في تصور النقد

القديم - أما إذا تمت المعالجة على أساس مدلولها النفسي فربما وجد الشاعر أنه أدنى من غيرها من الاستعارات، على التصوير والتعبير عما يجيش في نفسه من مشاعر الألم، وبنظرة متأملة نلحظ توخي الشاعر الفصاحة في اللفظ والرؤية الواضحة للمعنى، انعتق الشاعر من سطوة اللفظ القديم، فجاءت الألفاظ سهلة، اكتسبت في معظمها معاني دلالية (مجازية) جديدة، راعى في صياغتها الصدق الواقعي، والصدق الفني، كما راعى التطابق بين الحقيقة والمعطيات الوجدانية والشعورية الحرة؛ وابتعد كثيراً عن المبالغة الفجة في الوصف، وكلها من مظاهر الحداثة والتجديد، والتي نادى بها خليل مطران[٣١]، عندما ناقش قضايا التجديد. والقصيدة كما هو واضح من التحليل ترمي إلى عرض مترابط الأجزاء من أولها إلى آخرها. ويتجلى الصدق الفني في وصف الشاعر، لما لم يشاهده، فيلعب الخيال في الوصف بحرية مثال ذلك عندما شبه نفسه في قوله (أمشي كأني ظل أمس ضاحك) ذلك لأن الشاعر «ليس ملزماً بأن يصف كل ما يقع تحت بصره، لأن الشعر معتمد على الخيال وإبداعاته»[٣٢].

وفي محاولة لاستشفاف مبنى القصيدة من حيث «(الشكل والمضمون) انطلاقاً مما سبق نجد الشاعر أراد طرح موقفه في نكبته، فتحقق له ذلك من خلال انصهار عنصري الشكل الفني والمضمون الفكري في العمل الأدبي لينتج ما يسمى بـ (الصورة الفنية) التي تتميز بحرارتها وتبقى الحياة فيها، والتي تعاملت مع المستوى الأعمق للحدث، فتآلفت الصياغة والمحتوى معاً، أو فلنقل (الشكل والمضمون) المعنى واللفظ، وحدتهما العضوية. فالشكل تعبير عن المضمون يرتبط به ارتباطاً لا يمكن تصوره مفصوماً عنه، وإلا تم تدمير العمل الأدبي»[٣٣].

فإن التناوب بين الشكل والمضمون في القصيدة قد أدى إلى نجاحها، فلم يكن لاختيار الفكرة - الوقوف بالإطلاع - وحدها الفضل في إنجاح العمل الأدبي، وإنما للصياغة الفنية الرفيعة التي جاءت منسجمة مع الفكرة العظيمة والتي استدعت العديد من الأفكار الجزئية التي تركزت في رغبة الشاعر إحياء هذا الغرض القديم، وشكواه من الناس الذين لا يشاركونه في نكبته، ولا يلاحظون مظاهر التعبير التي حدثت له بعد

فقده غيبته. فالبكاء على الطلل، أو الوقوف به، وسؤاله، لم يعد الشعراء ينظرون إليه كأثر من آثار الشعر القديم، بيد أن هناك فروقاً بين وقوف القدماء، ووقوف المحدثين، فالعربي البدوي كان يبكي الديار والآثار والشاعر في العصر الحديث، يقف عند (صخرة الملتقى) أو يطوف ببيت محبوبته الراحلة ونجاح هذه الفكرة مرتبط – دائماً – بالتجربة الذاتية التي تستوقف الشاعر الفنان، بصوغها أدباً رفيعاً، ويصل من خلالها إلى ضروب من التأملات الإنسانية النبيلة.

وقد شُغل النقاد بقضية الوحدة العضوية بين عنصري العمل الأدبي (الشكل والمضمون) فيشير الدكتور عزالدين إسماعيل[٣٤] إلى ذلك بقوله: «نحن نؤمن بأن العمل الفني الأصيل يقوم فيه الشكل (أي طريقة البناء) بنفس الدور الذي يقوم به المضمون».

وقد استطاع الشاعر من خلال هذه القصيدة أن يُخضع كل جزئية في البناء اللغوي للإسهام في صياغة الشكل الفني المتكامل المتوحد، لم يثقلها بعناصر لا ضرورة لها، أو بإحداث نوع من التناقض بين الصياغات المختلفة، والذي يؤدي بدوره إلى اختلال العمل، أو ضعفه، أو تدميره.

وُفق الشاعر في عبور دروب الإفهام، كما نجح في التأثير على المتلقي والتغلغل في مسارب أحاسيسه، يتعاطف معه، حين يصور ما أصابه بالنكبة وما ينتج عنها من مشاعر الأسى والوحدة، إنه الحائر المضطرب المفجوع، يطوف حول بيتها فيذكرنا بالخنساء، حين صورت نفسها عجول يطيف حول[٣٥] بُوِّهَا، في قولها[٣٦]:

وَمَـا عَـجُـولٌ عَلى بَوٍّ تُطيفُ بِهِ    لَهَـا حَنِينَانِ: إعْـلانٌ وإسْـرَارُ

تَرتَعُ مَـا رَتَعَتْ، حَتّى إذَا ادّكَـرَتْ    فَـإنّمَـا هيَ إقْـبَـالٌ وَإدْبَارُ

لا تَسمَنُ الدهرَ في أرضٍ، وإن رَتعتْ    فَـإنّمـا هيَ تَحْنَانٌ وَتَسْـجَـارُ

يوْمـاً بأوْجَـدَ مِنّي يومَ فَـارَقَني    صَـخْـرٌ وَلِلدَّهْرِ إحـلاءٌ وإمـرارُ

والطواف تعلق بالمستحيل. هكذا عبر الشاعر عن تعلقه بالوهم، لذلك فهو يمحو

منه مؤكداً تمام وعيه في قوله (وإن هو لم يبت عندي سوى طلل)، وتراكم المشاعر الجياشة في نفسه جعلته يتخيل تراكم (طلل على طلل)، ولأنه يئن فالطلل يشاركه أما الناس لأنهم (لا يفقهون) لا يشاركونه كلها معاني تجسدت في مخيلته صوراً تتراءى له من بعيد، ومن قريب، يستوحي منها ليصوغ عباراته ويرتب أفكاره، وإذا بكى شبابه الفائت، فإنه يخص والده (الشيب) بالمدامع، والتلهف والرثاء. هكذا كانت المعاني تتردد في نفسه، فيطلقها صوراً وأخيلة لتصبح نوعاً من الاستجابة لنوازعه الفردية الذاتية، يحاول أن يعادل بين الواقع وبين أمانيه حين يسائل الطبيعة بظاهرها والناس لا يدرون خافي لوعته لذلك فالصلة بينه وبينهم أصبحت صلة خصومة ومجاهدة وصراع، وليس الناس فقط فالعوالم كلها كيانٌ ظالم، لن يجد من ينصفه أو يعينه في محنته.

فاندفاع الشاعر نحو الطبيعة، اندفاع الرومانسي، ويذكر الدكتور عز الدين إسماعيل أن الرومانسيين قسمان: قسم فرَّ إلى الطبيعة أو إلى عالم الماضي والأحلام والليل والقبور، وقسم آخر اندفع نحو الثورة والمستقبل[٣٧].

والواضح أن هناك قسماً ثالثاً جمع بين الأمرين معاً وهذا ما نراه في شعر أبو شادي جملة.

اندفع أبو شادي نحو الطبيعة ينشد العون، ولكن لا رجاء فيها، لتطفو مشاعر الرومانسية الحزينة، فالطبيعة هي (المهجر) الذي يتجه إليه الشاعر يستعيض بها عن المجتمع الصاخب، ومن هنا أتت مناجاته للأزهار والأطيار والأشجار والليل والكواكب والبدر.

وأبو شادي - بالإضافة إلى هروبه إلى الطبيعة - فهو الشاعر الثائر المتمرد على واقعه، يعبر في مواقف كثيرة من شعره عن حالات الحنق الشديد على من ناصبوه العداء من أبناء وطنه، فتحولت معظم قصائده إلى تعبير عن الحب المختلط بالألم والقهر، فتجده يهوي بفأسه ليستأصل الداء من الجذور فيقول:

أيُّها الشعبُ ليتني كنتُ حطّاباً ... فأهوي على الجذورِ بفأسي
ليتني كنتُ كالسيولِ إذا سا ... لتْ تهدُّ القبورَ رمساً برمسِ

إن التجديد عند أبو شادي لم يتوقف عند العاطفة، التمرد والهروب إلى الطبيعة، وإنما أتاحت له - ثورة التحرر من القيود - تفجير العديد من القضايا الجديدة، وربما العودة لإحياء قضايا قديمة (الميكانيات)، فإن حاول التجديد في الشكل والصياغة الفنية، فإنه لم يتحرر تماماً من الوزن والقافية، وبعض الصياغات الموروثة لكنه فيما عدا ذلك. أطلق لقلمه الحرية - بدرجة كبيرة - في التعبير على سجيته.

ولما كان اهتمام أبو شادي منصباً على العاطفة، والمشاعر الجياشة أكثر من اهتمامه بالواقع البارد، الذي يسير على قواعد ونهج ثابتة فإنه اهتم في عمله الأدبي بما يثير هذه العواطف ويفجر ينابيع المشاركة الوجدانية والإشفاق والتأثر، ولهذا كثرت عنده المواقف واللحظات المؤثرة. وجاءت القصيدة مركبة تركيباً فنياً تخلله ما يعرف بالموسيقى الخفية «وأمارتها أن تستمع للأثر الأدبي يتلى عليك ومن ورائه أذنك المرهفة تصغي لنظم قد تماسك والتحم معنى ومبنى»[٣٨]. فإن تنسيق كلمات وعبارات القصيدة تنسيقاً فنياً أكسبها معاني جديدة لم تكن لتلك الألفاظ لولا صياغتها في القصيدة على هذا الشكل، مما يجعل القارئ مشغولاً بتتبع المعنى مهتماً بإتمامه، «لأن الموسيقى الخفية التي تطرد وراء الألفاظ تنبئ عن مدى انتهائها وترسم في نفس السامع أبعاداً يطمح إليها فهو يستقبل ما يأتي من القول استقبال المستشرق المترقب»[٣٩].

## إبراهم ناجي[٤٠]:

### حياته، ثقافته، إنتاجه، آراء النقاد عنه:

في شبرا إحدى أحياء القاهرة ولد إبراهيم ناجي، في ٣١ من ديسمبر عام ١٨٩٨م أي أنه من مواليد ١٨٩٩م لأسرة مصرية، وأخذ يختلف إلى الكتّاب ثم المدرسة الابتدائية، فالثانوية وكان متفوقاً في المواد العلمية وخاصة الرياضية، فالتحق بكلية الطب، تأثر بأبيه الذي كان ينزع إلى قراءة الآثار الأدبية باللغة العربية والإنجليزية وكان لتوجيه والده أثره في نفسه حين كان يقص عليه قصص الموهوبين من العلماء والأدباء،

وساعد ذلك على وجود مكتبة كبيرة حافلة بالكتب القيمة، التي كانت النافذة الأولى التي فتحها شاعرنا على عالم الأدب والشعر، أخذ ينهل من الكتب قدر استطاعته، وتفتق عقله عن موهبة فذة في الشعر والنقد والبحوث في مجال الأدب والشعر، فكان لأبيه الفضل فيما وصل إليه من مكانة مرموقة، ومن أهم الكتب التي كان يقرأها له أبوه (دواوين: الشريف الرضي، وشوقي، وخليل مطران، وحافظ إبراهيم) وقد قرأ للكاتب الإنجليزي (ديكنز). وقد تعلم الفرنسية - أيضاً - وأخذ يقرأ في الأدب الفرنسي فتفتحت له نافذتان كبيرتان في الأدب الإنجليزي والفرنسي، فنهل ما شاء من آداب الغرب، وخاصة آداب الرومانسيين، الذين كانوا يشفقون وهواه، وأحلامه بالحب والحياة، ثم وسع قراءاته في الأدب الرمزي، وعلم النفس، وصار وكيلاً لجماعة أبوللو بنهجها الرومانسي، وظل ينشر من خلال الصحف والمجلات من أعماله وكتاباته الشعرية والأدبية، والفكرية، فإذا هي شيء جديد، شعر وجداني يحمل في طياته نزعات الشاعر الإنسانية وتأملاته الفلسفية، في طبيعة الحياة والكون، وظل يمارس مهنة الطب في عياداته الخاصة بعد أن تجول في قرى الريف، وقد مارس مهنته بروح إنسانية، وكثيراً ما كان يدفع للفقراء المعوزين، وقد تعمق في علم الطب، وتابع أحدث منجزاته بالإطلاع وحضور المؤتمرات الطبية، ولم يهمل هوايته بل ظل - أيضاً - مرتبطاً بعالم الأدب والشعر، وكان (خليل مطران والمتنبي وشكسبير) من أهم الشعراء الذين تأثر بهم وأحبهم.

### إنتاجه الأدبي والفكري:

له عدة دواوين أولها ديوانه (وراء الغمام) ثم (الليالي القاهرة) ثم جمعت بعد وفاته قصائده الوجدانية في ديوان بعنوان (الطائر الجريح) و(في معبد الليل) وهو إلى جانب ذلك أديب متفتح الذهن ملم إلماماً واسعاً بالثقافة العالمية وبالأدب العالمي بصورة خاصة، وقد كتب المقال، وكتب القصة وحاضر في مختلف الأندية، وتناول الأدب العربي الحديث في أبحاثه وله آراؤه وأفكاره التي لم تعجب أنصار التيار التقليدي.

## آراء حول شاعرية إبراهيم ناجي:

أطلق عليه العقاد لقب «شاعر الرقة العاطفية» ويقول سامي الكيلاني ولكن العقاد ظلم ناجي حين «نسبه إلى مدرسة الشعراء الظرفاء: ابن الأحنف، وابن سهل، والبهاء زهير، وإخوانهم من شعراء (يتيمة الدهر)، و(نفح الطيب)، ظلمه بهذه المقارنة، وهو أبعد ما يكون عنهم، وإن التقى كثيراً من حيث حرارة الوجد مع ابن الأحنف، ويرى أن أفق ناجي في فلسفة الحياة وتصوير مباهجها ومآسيها شيء جديد في شعرنا المعاصر»[41] وليس هذا فقط بل اتهمه بالسرقة، فيرى أنه سرق قوله:

يا للقلوب لملتقى اثنين ... لا يعلمان لأيما سبب
جمعتهما الدنيا غريبين ... فتآلفا في خلوة عجب
عجباً لنا في لحظة صرنا ... متفاهمين بغير ما أمد
يا من لقيتك أمس هل كنا ... روحين ممتزجين في الأبد

من بيتيه - أي العقاد - من قصيدته (بعد عام) يقول فيهما:

مر عام منذ سرنا حيث سرنا ... لا نبالي ما أتى أو سوف يأتي
منذ أن كنا غريبين فصرنا ... كل شيء أنا في الدنيا وأنت

ويعلق سامي الكيلاني بأن «كل من له ذوق شعري يحكم أن أبيات ناجي تصور حالة نفسية من واقعه، وهي أبلغ في التعبير من شعر العقاد. إذ ليس في البيتين هذه الفلسفة العميقة ليسطو عليها ناجي، وهو الذي قرأ وهضم الكثير من شعر العمالقة في الشرق والغرب»[42]. بالرجوع إلى آراء العقاد في الديوان حول شاعرية شوقي، نعرف أنه كان كثير الهجوم عليه بغير وجه فلا غرابة أن يتهم إبراهيم ناجي بالسرقة والمعنى مطروح يتناوله القاصي والداني من الشعراء وكل منهما عبر عنه بطريقته، بل تلحظ براعة التناول عند الأول وفقدان الثاني للروعة والجمال الفني.

«وينقد الدكتور طه حسين[43] شاعرنا نقداً قاسياً كاد يصرفه عن قول الشعر

واعتبر أشعاره حسنة، ولكنها أشعار صالونات، لا تحمل أن تخرج إلى الخلاء، فيأخذها البرد من جو النهار، كما أخذ عليه بعض المآخذ اللغوية، وقد تأثر ناجي وكان ينتظر من إمام التجديد أن ينظر إلى هذه الوثبة الجديدة نظرة ارتياح وتقدير فوجه رسالة إليه فيها دفاع حار عن أدبه وشعره، ووصل به الحال إلى أنه قرر أن يهجر الشعر». وتأثر طه حسين برسالته وسرعان ما رد عليه برسالة طويلة قال فيها: «إني لم أحزن حين رأيت الدكتور ناجي يعلن زهده في الشعر، لأني قدرت أن الدكتور ناجي إن كان شاعراً حقاً فسيعود إلى الشعر راضياً أو كارهاً... واستطرد إلى أن قال: وأنا منتظر أن يعود إلى جنة الشعر».

والمتتبع لمثل هذه الآراء النقدية يلحظ الذاتية المحضة في النقد، النابعة من آراء شخصية ربما حاقدة أو تشهيرية، لم تفد الشعر بشيء يذكر، وقلما تقع على رأي نقدي منصف، يعرب عن طبيعة الخلاف الذي نشب حول شعر إبراهيم ناجي ونختم القول بكلمات بثها الأستاذ سامي الكيلاني في ديوان الشاعر يقول عنه إبراهيم ناجي. النكتة دائماً على طرف لسانه، والشعر نفحة من فيض قلبه، فلا تمر ظاهرة من ظواهر الحياة إلا لفتت نظره وعلق عليها، بالنقد أو بالغمز واللمز، تنتهي به إلى نكتة ظريفة، وسرعان ما تستحيل إلى قطعة شعر، ولطالما كتب هذه المقطوعات وهو مع أصدقائه، يتركهم يتحدثون ويثرثرون وإذا بصمته يستحيل شعراً[43].

وإذا كان الاختيار قد وقع على قصيدة صخرة الملتقى، فهي واحدة من قصائد الوقوف بالآثار، ومناجاتها، فلديه قصائد مختلفة في هذا الغرض مثل (أطلال) و(الأطلال) تلك الأخيرة التي تعتبر من روائع شعره وتحتاج لمعالجة خاصة.

## صخرة الملتقى:

يقول ناجي عنها إنها (صخرة بين البحر والصحراء كنا نتلاقى عندها وتستلهم البحر والصحراء أشعارنا) يقول فيها:

| | |
|---|---|
| سألتكِ يا صخرةَ الملتقى | متى يجمعُ الدهرُ ما فرَّقا؟ |
| فيا صخرةً جمعتْ مهجتينِ | أفاءا إلى حسنِها المنتقى |
| إذا الدهرُ لجَّ بأقدارِهِ | أجدَّا على ظهرِها الموثقا |
| قرأنا عليكِ كتابَ الحياةِ | وفضَّ الهوى سرَّها المُغلقا |
| ترى الشمسَ ذائبةً في العُبابِ | وننتظرُ البدرَ في المرتقى |
| إذا نشرَ الغربُ أثوابَهُ | وأطلقَ في النفسِ ما أطلقا |
| نقولُ هل الشمسُ قد خضَّبتْهُ | وخلَّتْ به دمَها المُهرقا |

*****

| | |
|---|---|
| يرى صورةَ الجُرحِ طيَّ الفؤا | دِ مازال ملتهباً محرقاً |
| ويأبى الوفاءُ عليه اندمالاً | ويأبى التذكُّرُ أن يُشفقا! |
| ويا صخرةَ العهدِ أبثُّ إليكِ | وقد مزَّقَ الشملَ ما مزَّقا |
| أريكِ مشيبَ الفؤادِ الشهيـ | ـدِ والشيبُ ما كلَّلَ المفرقا |
| شكا أسْرَهُ في حبالِ الهوى | وودَّ على اللهِ أن يُعتقا |
| فلما قضى الحظ فكَّ الأسيـ | ـرِ حنَّ إلى أسرِهِ مُطلقا |

### قصيدة من ديوان:

والقصيدة واحدة من مجموعة قصصية ضمها ديوان بعنوان (وراء الغمام) تمثل شعر ناجي الوجداني، ونزعاته الرومانطيقية، وتكاد تؤلف في مجموعها قصيدة واحدة، أو ملحمة من ملاحم الحب للجميع. تميز شاعرنا بأنه سهل بسيط بلا تكبر، لما اتصف به من حياء في الطبع أكسبه إياه فرط الأدب، وراضه على التجاوز والصفح من حيث لا يحب التجاوز والصفح، وأصدر (وراء الغمام) سنة ١٩٣٤م عبر عن وجدانه الشاعري

في الحب والجمال في هذه المآسي التي تمر بالإنسان، إلى ذكريات وحركات عن ظروف عاشها. وهو صادق في التعبير عن شعوره أبعد ما يكون عن التهويل تغمر قصائده رقة عاطفية، ونزعة إنسانية، وشعور حب دافق. فمن وصف الحنين والمناجاة إلى تلمس اللقاء في الغد. إلى ليالي الأرق. إلى الشك والقلق»[٤٤]. وقد خلا الديوان من شعر المناسبات والإخوانيات عدا بعض قصائد رثاء. فلم يكن ناجي شاعر مناسبات أو مدح، وما ورد من مدح في دواوينه الأخرى قليل وصادق، وفي مقدمة الديوان قال الأستاذ أحمد الصاوي محمد ساعتئذ ظهوره حركة ولدت في عالم الأدب، لأنه الشعر الخالص للشعر، والحب الخالص للحب، والرحمة الخالصة للإنسانية»[٤٥].

وإذا كان التعبير عن التجربة الشعرية في القصيدة يتعدى الألفاظ والعبارات التي ينظمها الشاعر في حدود الوزن والقافية، فإن نواحي التعبير في القصيدة تمثل كيفية توظيف هذه الطاقات اللغوية وتلك الصياغات الفنية المحصورة في قوالب موسيقية، لتخرج القصيدة بتراكيب وصور، ووجوه بديعية، وغير ذلك من وسائل التعبير الفني، لإثارة الاستجابة الفنية الكامنة في المتلقي التواق للشعر، وفي الناقد صاحب الخبرة والدراية على تناول النص طرحاً وتحليلاً.

ولا شك أن طرق التعبير البلاغية التي ينتجها الشاعر هي المسؤولة عن إشاعة الطرب في النفوس. عند قراءة النص الشعري، وقد تختلف درجة التلقي من شخص لآخر، حسب الميول والأذواق، لكن دائماً هناك حدود مشتركة للحكم بجودة النص أو رداءته، وتساعد عملية التحليل النقدي البلاغي في الكشف عن بعض الأسرار المسدلة على إبداعات الشاعر والتي قد لا تتضح، إلا للناقد من خلال التحليل الدقيق لذلك تأتي هذه الدراسة محاولة جادة لترصد مواضع الإبداع عند شاعرين من شعراء الرومانسية الحديثة آملين أن تكون الدراسة قد أنصفت كلاً من الشاعرين فيما نظماه.

ونقترب من قصيدة (صخرة الملتقى) لنلحظ ذلك النغم الحزين الذي يتردد في جو القصيدة، فالشاعر يطلق العنان لإفراغ عواطفه وشجونه، يقف أمام صخرته التي حملت ذكرياته، لتعود محملة بأحلى مشاهد اللقاء، ومحملة بمرارة الغربة والفراق، يتأمل شمس

الغروب ذائبة في العباب تغمر الأفق بلونها الأرجواني، فيروعه ما رآه، أهي خضاب أم دماء؟ ناظراً إلى السحاب الذي ذكره بما مضى من لقاء الحبيب، وما انتهى إليه من فراق وهجر، ليستحيل شعره مرآة تعكس نزيف القلب الحزين، بحزن تضميده، ومواساته بالترنيمات الشجية، راجياً العودة لعهد الهوى، وتبقى الصخرة مستودعاً لأسراره، شاهداً على العهد المقطوع، تقيده بالمكان والزمان، وهو الشاعر العاشق لقيده لا يود فكاكاً، وتظل الصخرة ومناجاتها أثراً من آثار الماضي، وطللاً من الأطلال، لم يستطع الشاعر التخلص منه، رغم نداءات التغيير، والتجديد، يظل بكاء الأطلال غرضاً في الشعر، لا يمكن التخلص منه، لأنه منزع إنساني فطري خالد، ما بقيت المشاعر الإنسانية الأصيلة، الصادقة، إنها العاطفة الجياشة، الباقية، ما بقيت النفوس النبيلة، والقلوب المحبة.

يقول إبراهيم ناجي في مطلع القصيدة:

**سألتك يا صخرة الملتقى        متى يجمع الدهر ما فرقا؟**

استهلال حسن وبداية طللية، يراعي فيها الشاعر سؤال الصخرة كما يراعي التصريع[٤٦] في أول بيت (الملتقى، ما فرقا) على عادة الشعراء القدماء، تتشبث منذ السنين الخوالي أيام كان الشاعر يبكي الديار والآثار، فالصخرة هي الأثر الباقي، هي الأثر الذي جمع الرفاق والأحبة ينسى ثورة حنينه على القديم بما في ذلك الوقوف بالأطلال، أو يتناسى، حين رأى الصخرة وتذكر أيام أن جمعته والحبيبة، يخاطبها يقول: (سألتك) بجملة خبرية لفظاً وإنشائية معنى، وملء قلبه شوقاً يسألها: «متى يسمح الزمان بأن يجمع الذين فرقهم، وقد كنت الملتقى لجمعهم، غرضه التقرب والتودد؛ لعلها تجيبه، بما يتمنى، فتهدأ نفسه، ويطمئن قلبه، تراه يتلطف بالسؤال، الذي يحمل معاني الرجاء، وينادي (يا صخرة الملتقى) تفخيماً وتعظيماً لها، ولما توحيه من صلابة محببة لديه لأنها حملته والحبيب على ظهرها فكانت الحانية الرقيقة والقوية الصلبة، يتوجه بسؤال المتمني «متى يجمع الدهر ما فرقا» فالأمل معقود على الصخرة أن يجتمعا مرة أخرى، يحاول عبثاً استحضار تلك الصورة بالفعل المضارع المستمر، ليتحول الفراق في

الماضي إلى اللقاء في الحاضر والمستقبل القريب، فالدهر المسؤول عن الفراق عليه واجب أن يجمعهم، و(ما) الدالة على التهويل من شأن فعلته التي يوصم بها، وقد وفق في المطابقة بين (يجمع وفرقا) وهذا التناغم الموسيقي النابع من السؤال الذي خرج إلى معنى بلاغي وهو استبطاء الوقت الذي يمر دون لقاء حبيبته (ومتى) هنا تفيد التمني أيضاً (أن يجمعهما الدهر).

ونداء الصخرة توظيف جيد للمجاز بالاستعارة في بداية القصيدة ليخلع عليها صفة المستجيب لندائه فهي المعين له على الدهر وعبثياته، هذا الدهر الموكل بالتفريق بعد الجمع، وأثره واضح فيما تركه من مشاعر الضيق والألم على الأحياء الذين سعى للتفريق بينهم، وكأن لسان حاله يقول كما قال ابن زيدون:

إن الزمانَ الذي ما زالَ يُضحكُنا  أنساً بقربِكُمُ قد باتَ يبكينا[47]

وبيت ناجي التحام مباشر وصريح لجوهر المعاناة التي يكابدها، يعبر بصورة واضحة لا غموض فيها، والبيت كله أثر تقليدي، لا حداثة فيه، ولا جديد، سلك الشاعر به أقدم طرق الاستهلال عند العرب، ولسان حاله يقول كما قال العرب.. ويواصل بعد مناجاة الصخرة فيناديها قائلاً:

فيا صخرةً جمعتْ مهجتين  أفاءا إلى حُسْنِها المُلتقى

فالصخرة شاهده ومستودع أسراره، يكرر نداءه لها، لعلها تجيبه النداء بـ (يا) يذكرنا بنداء الشعراء في مقام الندبة والتوله، لفقد الحبيب أو بعده وفراقه يقول لها: أنتِ التي جمعت بين مهجتي محبين، لأن فيك من الحسن ما يدفع لأن تلتقي عندك فيلتفت بضمير الغائب في (أفاء إلى حسنها الملتقى) حيث التفت من مخاطبة الصخرة إلى الحديث عنها، والمجاز المرسل في (جمعت مهجتين) للدلالة على كيانين من الأحياء لعلاقة الجزئية فالمهجتان مكمن المشاعر والأحاسيس، وأنت يا صخرة الهوى أفضل مكان يرسو عليه المحبين ويجتمعون، لذلك يتوجه بجملة شرطية فيقول عن الدهر:

إذا الدهرُ لجَّ بأقدارِه  أجدَّا على ظهرِها الموثِقا

ولجّ: اضطرب واختلط، ولجة: الأصوات المختلطة ومنها بحر لجيّ. أجدّا: أجدَّ الشيء صيره جديداً و(إذا) لتحقق مضمون ما يأتي بعدها، ولتثبت إثقال الدهر بصروفه، إنه يلج ويضطرب وتختلط فيه الأحداث، والتضعيف يوحي بثقل أعباء الدهر وإلحاحه، رغم إصرار المهجنين على تجديد العهد، وأثقار الدهر دلالة على كثرة صروفه ومتغيراته وما يخلقه من كم المعاناة التي يواجهها الشاعر، فتجعله نهباً للأحزان، وقوله: (أجدا على ظهرها الموثقا) فالعهود التي جددت بينهما، كانت أثناء وقوفهما على الصخرة بتقديم الجار والمجرور (على ظهرها) للتوكيد على أنها الشاهد وفوقها تجددت المواثيق، وإذا كان الدهر يتغير ويتقلب، فالصخرة باقية يعود إليها المحبون، يجددون (الموثقا) لتمكين العهد والإصرار على مقاومة ما ينقضه من أثقال الدهر ومجرياته.

وتصوير الدهر بالبحر المضطرب، الذي تختلط أمواجه وتتوالى، فتتوالى صروفه تصوير دقيق ولكنه شائع، والمتأمل النغم الموسيقي النابع من تناسق الجمل في البيتين (ألفا، إلى حسنه المنتقى) (أجدا على ظهرها الموثقا) نغم موسيقي نابع من نظم الكلام بالتساوي والتوازن في الحركات والسكنات، بدأت كل جملة بفعل ثم حرف واسم مضاف إلى ضمير مؤنث ثم اسم محلى (بأل)، مما أكسب البيتين جرساً موسيقياً يستقر في النفس ويهدأ، فالصخرة ليست كائناً من حجارة صماء، إنما هي كيان حي يقصده العشاق، يجدون عندها السعادة، عندها تتردد الأصداء بحكاياتهم المحفورة على ظهرها لذلك يتوجه إليها الشاعر مخاطباً لها قائلاً:

**قرأنا عليكِ كتابَ الحياةِ وفضَّ الهوى سرَّها المُغلقا**

قدم الجار والمجرور (عليك) يريد إننا اشتركنا سوياً في حديث طويل وقصصنا (عليك) أيتها الصخرة بث هموم حياتنا فأنت الشاهد الوحيد على ما قرأناه بإسناد ضمير (نا الفاعلين) الدال على المشاركة في الفعل، (وكتاب الحياة) من رموز المدرسة الحديثة، إشارة إلى كل ما أودعته الحياة في النفس الإنسانية من شؤون وأسرار فضّها الهوى كما تُفض الرسائل وتفتح ليعلم ما بها، (وسر الحياة المغلق) لا يفضه إلا المحبون،

فأنت أيتها الصخرة مصدر إلهامهم وحامي أسرارهم، وكلمة (المغلقا)[٤٨] ترشيح للاستعارة في (فض)، والقراءة صوت مسموع يتردد صداه في لحظات الغروب، يرى الشمس وهي ذائبة في العباب فيقول:

**ترى الشـمس ذائبـةً في العـبـابَ ... وتنـتـظرُ البــدرَ في المرتقى**

ورؤية الشمس وهي تغرب، وانتظار البدر كناية عن طول المقام، على تلك الصخرة، ولأن الذكرى تسعد المحبين فإن الشاعر يستحضر مشهد اللقاء في نفسه فيستعمل الفعل المضارع (ترى، تنتظر) لتتمثل الذكرى وتستمر، فالموقف مازال ماثلاً أمامه يعيشه في كل لحظة فراق تمر طويلة، يريد كنا نرى الشمس وهي تذوب وتتلاشى في مياه البحر المتلاطم نتأمل جمالها الساحر الأخاذ، ونظل منتظرين مشهداً آخر أكثر سحراً وخلابة، إنه البدر يتوسط السماء، وقوله (ترى، وتنتظر) بالإضافة إلى قصده أنه يرى هو ومُلهمته، فإنه يقصد إلى مشاركة المتلقي له في التخيل والإحساس يريد: (أرى أنا وأنت جميع الناس)، وذوبان الشمس مجاز بالاستعارة وقد ناسب ذكر العباب، لذا قدمت الحال (ذائبة) على صاحبها العباب، لتتمثل صورة الشمس أمام العين وقد ذابت، والانتظار يعني التشوق لقدوم الليل وظهور البدر الذي يطل من المرتقى ليتمتعوا بمشهد آخر من مشاهد الطبيعة المبدعة، أو ربما لتكون الشمس ويكون القمر شاهدين على اللقاء، وجمال المجاز بالاستعارة في جعل الشمس مادة تذوب والقمر حي ينتظر قدومه، ولأن منظر الشمس يأسره فيفرد له مزيداً من الوصف في قوله:

**إذا نَشَـرَ الغـربُ أثوابَهُ ... وأطلقَ في النفس ما أطلقا**

**تقـولُ: هل الشمس قد خضَّبتْه ... وخلَّتْ به دَمَها المُهرَقا**

**أم الغـربُ كـالقلبِ دامي الجِراح ... له طَلبةٌ عزَّ أن تُلحَقا**

بألفاظ بسيطة وصور تقليدية، تمرس على مثلها الشعراء - قديماً - فأكثروا من وصف الشمس عند الغروب، فللغروب أثواب ينشرها، وحين يحدث ذلك يطلق في

النفس الهواجس والأحاسيس الكامنة، وصياغة المعنى بأسلوب الشرط تعني أن لحظة الغروب هي المحفز والدافع لانطلاق هواجسه وأحلامه وقوله (أطلق في النفس ما أطلقا) كناية عن تعاظم أثر الغروب الغامض في النفس المتمثل في هواجس لا حدود لها ولا وصف يمكن أن توصف به. فإن ما يطلقه الغروب في النفس لا يمكن البوح به فهو سر من أسرار النفس، ويأتي جواب الشرط جملة القول المصحوبة بسؤال: (تقول: هل الشمس قد خضبته) وهو من تجاهل العارف، الذي يتجاهل السبب الحقيقي لاحمرار الأفق في وقت الغروب بسبب أشعة الشمس. كما أن فيه حسن تعليل إذ يجد لذلك سببين إما أن تكون الشمس قد خضبت الغروب، أو أن تكون قد تركت عليه دمها المهرقا حين ذبحت في الأفق وأهرق دمها. إن الغروب سبب لإثارة الكثير من الآمال والأحلام والذكريات المخبوءة في دهاليز النفس ولا حدود لما تثيره هذه اللحظة من ذكريات وهواجس.

يدفعنا الغروب للحيرة والدهشة لأمر هذا الغروب الملون بالسحر والجمال، أيكون هذا بفعل خضاب الشمس، أم هذا من دمها المهرق أم أن الغرب قلب دامي الجراح، بسبب عدم وفائه لما طلب منه في قوله (له طلبةٌ عز أن تلحقا)، فيكنى بذلك عن فشله وحزنه على هذا الفشل. ولتصوير لحظة الغروب وظف الشاعر فيها التشبيه والاستعارة ليطلق الخيال محلقاً في صور من الطبيعة تزهو بالألوان والحركة، وقد ساعد أسلوب الشرط واستفهام تجاهل العارف وحسن التعليل والالتفات على إبراز الصورة وتشكيلها بإبداع الفنان. والفعل (نشر) جاء مناسباً للأثواب لما في حرف «الشين» من التفشي والكثرة، والفعل الماضي (أطلق) يدل على قوة تأثير منظر الغروب في هذه النفس الولهانة وقوله (ما أطلقا) يدل على أنه إطلاق غير محدود وغير معروف. إن لحظة الشفق بألوانها الأخاذة قادرة على أن تطلق ما في النفس فتأتي الصورة وقد امتزج فيها اللون بالشكل والحركة (اللون: في الشمس، البدر، الدم، الغرب، الأثواب، الخضاب) والحركة في (أطلق، نشر، خلّت، المهرقا)، وتشبيه الغروب بالقلب المجروح تجسيد لما يعاني فيسقطا عليه من أحزانه وآلامه، وكذلك الاستعارة في (دمها المهرقا) تعكس حالة الأسى والحزن

التي أصابت الشاعر، كما أن الصور كلها تؤكد على أن المدرسة الرومانسية بمفاهيمها واتجاهاتها تلقي بظلالها على شعرائها.

وبعد وقفة الغروب التي قام بوصفها وتشكيلها فأبدع تصويرها، يعود ليناجي الصخرة رمز أمله المفقود، يقول لها:

فيا صخرةً في نواحي السَّحاب     رأينا بها همَّنا المغرقا

و«الفاء» ترتيب وتعقيب تدل على أن ما قبلها متصل بما بعدها، فإذا كنت يا صخرة الملتقى قد عجزت عن أن تخبريني متى يجمع الدهر ما فرقا، فإن لي صخرة أخرى مقرها السحاب بل إنها موجودة في نواحي السحاب أينما أنظر أجدها، وهي صخرة تلبي والحبيب نرى من خلالها همنا المغرق، والتنكير في (يا صخرةً) للتهويل من شأنها، وقوله في (نواحي) لانتشار صورتها وشمولها لكل الجوانب، وقوله (همنا المغرقا) للدلالة على أن الهم بسبب آلاماً مستمرة يتعذر علاجها، ونداء الصخرة ووجودها في نواحي السحاب، ورؤية الهم المغرق بها كل ذلك من الاستعارات التي صور الشاعر من خلالها يأسه من العودة إلى سابق العهد فالأمل مفقود في اللقاء مرة أخرى والصخرة لا تساعده رغم ما شاهدته وسمعته من عهود ومواثيق.

ووجود الصخرة محاطة بالسحب، رمز لما يحيط بنفسه من الآمال والأحلام، وكأنها إطار يدفعه للبوح والمناجاة، والتنفيس، إنها صورة من صور الرومانسية إذ ينعم الشاعر فيها بتعذيب نفسه، ويرضى بمزيد من مشاعر الألم التي تطهر النفس والروح، فالشاعر الرومانسي تنطلق روحه هائمة في جمال الطبيعة السرمدي، يسقط عليها من همومه وآلامه، ويطلب منها أن تشاركه تلك الهموم والآلام وتحاول معه جاهدة تحقيق الأحلام الوردية، إن صخرة ناجي هي أمله الذي يعول عليه لينتشله من ساحة الضياع والحزن، إنها الملجأ الذي يؤويه إذا تاه ولم يجد له موطناً يؤويه.

جعل ناجي للصخرة كياناً حياً يناجيه، وقلب ينبض بالحياة، ولكنها لا تشعر به، ولا تجيبه، لذلك نظر إلى السحاب رآها هناك حيث يصبح المستحيل ممكناً، ولكنه يعلم أنها مجرد صورة في الضمير لا سبيل إلى وجودها في الحقيقة فيقول:

لنا اللهُ منْ صُـورةٍ في الضَّـمـيـر  يَرَاها الفَـتـى كُلمـا أطْرَقـا!

يجرد من نفسه شخصاً آخر يتحدث عنه فيقول (براها الفتى) يريد أنه يرى صورتها ويلمس العون من الله، على هذه الظروف التي يمر بها وهذا الأمل الضائع من بين يديه، يتمنى الخروج من آلامه واجتياز المحن التي تتكرر كلما تراءت له صور الذكريات، وتقديم (لنا) الجار والمجرور على لفظ الجلالة للتخصيص وهي عبارة متداولة تعني تلمس العون من الله، وهو تعبير على التعجب (غير القياسي) بغرض إظهار عجزه عن نسيان همومه وآلامه فيلجأ إلى الله. وكون الصورة (في الضمير) يعني إنها مستقرة راسخة لا يستطيع نزعها، وقوله (كلما أطرقا) كناية عن ملازمتها له كلما أطرق يفكره يراها لا تفارقه. تأمل كيف جاء الالتفات من ضمير (نا الفاعلين) إلى (الغائب) في (لنا الله) يراها الفتى:

يرى صـورةَ الجُـرح طي الفـؤا  دِ مـازال مُلْتَهِـبـاً مُـحْـرَقـاً

فإن تذكره الدائم وملازمة صورة اللقاء التي لا تفارقه، جعلته يرى صورة أخرى، إنها صورة فؤاده، جرح لا يندمل ولا يشفى فبرغم مرور الزمن، يرى صورة الجراح التي مضى عليها زمن كان أحرى به أن يعفي على آثارها، لكن وجود الذكرى وملازمتها له، تجدد الجرح وتزيده التهاباً مُحْرَقاً بنار الذكرى، وقوله (يرى) استحضار للصورة وأثر استحضارها الثقيل على نفسه، وتكرار فعل الرؤية مع الصورة بمثابة المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان، فالرؤية[49]، نوعان، رؤية العين ورؤية القلب والضمير، والشاعر إنما يكرر ما يثير اهتماماً عنده، وما يدفعه لمزيد من مشاعر الألم التي استعذبها، ويود أن ينقلها إلى نفوس مخاطبيه أو من هم في حكم المخاطبين ممن يصل إليهم القول على بعد الزمان والديار. وجرح الفؤاد استعارة بمعنى الشوق المفضي للإحساس بالألم، وهي من تشبيه المعنوي بالمعنوي، وقوله (طي الفؤاد) تدل على تمكين الجرح في مكان يصعب الوصول إليه، وقوله (ملتهباً، مُحْرَقاً) كلاهما اسم فاعل دل على ثبوت الحدث ودوامه. و(مازال) تدل على الحدث في الماضي والحاضر والمستقبل لا يوقفه إلا حدث جديد والجرح يطوى على سبيل الاستعارة من تشبيهه

بالثوب، للتأكيد على معنى الشوق المسيطر عليه، وإبراز الألم المصاحب لعدم وجود الأحبة.

إن الجرح غائر والتعافي منه غير محقق، حتى الوفاء والتذكر لا يكفيان فيقول:

ويأبى الوفاءُ عليه اندمالا  ويأبى التذكُّرُ أن يُشْفِقا

وتكرار الفعل (يأبى) في بداية شطري البيت وما يدل عليه من استمرار الحدث وتجدده بيان لحال الشاعر اليائس من اندمال جراحه وراحة قلبه بالتذكر، فإن وفاءه لمن تسبب في جرحه، لا يمنع نسيانه وبالتالي فهو دائم التذكر فالوفاء لا يعالج الجرح فيندمل، كما أن التذكر ليس سبيلاً للشفقة، فلنتأمل هذا التناظر بالإيجاب بين الوفاء على العهد والتذكر، وحيرة الشاعر بينهما إذ يستوي الوفاء والتذكر في النتائج، فلا وفاء يندمل به الجرح ولا تذكر يكون مشفقاً له فيرحمه من آلامه، والشاعر يجعل الوفاء يأبى والتذكير يأبى، من باب الاستعارة المكنية، لإبراز شدة التعلق بذكرى الحبيبة واستقرارها في ضمير الشاعر وما يترتب على ذلك من مزيد معاناة واستمرار الألم، ومادام الحال هكذا ومادامت الآلام باقية ولا سبيل إلى زوالها، فيعود الشاعر ليناجي الصخرة، أمله الباقي، يقول لها:

ويا صخرةَ العهدِ أبتُ إليكِ  وقد مَزَّقَ الشَّمْلُ ما مَزَّقا
أريكِ مشيبَ الفؤادِ الشهيـ  ـدِ الشَّيْبُ ما كلَّلَ المَفْرِقا

وندا، الصخرة: إنني يا صخرة العهد رجعت إليه ولكن انظري لتري كيف رجعت؟ إن الشمل قد مزق ما مزق من فراق وهجر وبعد، وقوله (ما مزقا) كناية عن تعدد الأسباب التي مزقت الشمل منها البعد والهجر وأن ما مزق أكثر مما يظن ولا حدود له، ثم يواصل مناجاته للصخرة في البيت التالي فيقول: (أريك مشيب الفؤاد الشهيد) يقول: إن فؤادي الجريح قد شاب إنه ينزف لوعة وحنيناً فهو أشلاء آمال قطع أوصالها اليأس إنها دفقة من مخزون انفعالاته، ويبلغ الشاعر من التأثير أن يحملنا على أن نعاني ما يعانيه، يحمل صمته الرهيب، وقد لحق المشيب فؤاده، ويكنى بمشيب الفؤاد عن حالة

اليأس الشديدة التي أصابته، لنتأمل كيف احتوت العبارة على مختلف الصور التي تضافرت لإبراز حالة من حالات الشاعر اليائس المحبط.

وبعد تعريف الصخرة بالنداء عرفها بالإضافة حيث وصفها بصخرة العهد للتأكيد على أنها الشاهد على العهد المبرم بينه وبين محبوبة، والتعبير بـ (أبت) أفضل من (رجعت)، لأن أبت تعني الرجوع إلى الملاذ مستسلماً يريد: بعد محاولاتي الكثيرة لانتزاع آلامي بالوفاء، والتذكر، ولا فائدة فعدت إليك خاضعاً مستسلماً، فأنت وحدك نصيري وملاذي وموئلي، أبت إليك وقد تحطم الفؤاد وشاب قبل أن يشيب مفرقي، فإذا كان جسدي مازال مفعماً بالشباب والفتوة فإن قلبي قد شاخ وكهل بل وصار شهيد الحب.

فانظري يا صخرة العهد، ما أصابني على مرور الزمان، وقد عدت إليك لأنك الملجأ الذي لا يصح البعد عنه وقوله (وقد مزق الشمل) الواو حالية تنبئ عن حاله اليائسة البائسة، يريد: أبت والحال هكذا من التمزيق، وبناء (فرق) للمجهول ليدل على اشتراك أمور كثيرة في تمزيق الشمل وتفريقه معاً وتمزيق الشمل استعارة من تشبيه الشمل بالثوب الممزق، (وشيب الفؤاد) كناية أيضاً عن تغير الحال وتسرب الضعف إلى نفسه، وتشبيه الفؤاد بالشهيد كناية عن التفاني والتضحية، (والفؤاد شهيداً) استعارة تجسيد وتشخيص لحاله وقد فقد السيطرة على قلبه فقتله الهوى، ويختم القصيدة ببيتين يجرد من نفسه شخصاً آخر يتحدث عنه بضمير الغائب فيقول:

شكا أسرهُ في حبال الهوى ... ووَدَّ على الله أن يُعتقا

فلما قضى الله فكَّ الأسـ ... ـر حنَّ إلى أسره مطلقا

يريد: مضيت أشكو في حبال الهوى وودت على الله أن يعتقني ولكن حينما تسنى لي أن يُفك أسري صرت أحن إلى عودة أسري ودوام هذا الأسر، وربما أراد بالضمير في (شكا) الفؤاد ولكن ذلك يوقع الشاعر في تناقض، فقد ذكر في البيت السابق أن فؤاده

صار شهيداً، فليس مستساغاً أن يشكو بعد ذلك والصواب أن يعود الضمير على الشاعر على سبيل التجريد.

ظل الشاعر معلقاً مشدوداً بالوفاء، يعاني آلام الفراق، ويتمنى الخلاص من العناء، حتى إذا أصبح ذلك ممكناً بتدبير من القدر، وأتت فرصة الخلاص، عاد هذا الفؤاد إلى سابق عهده القديم، يود لو ظل مقيداً مربوطاً به إلى الأبد، والشكوى تكون بعد المعاناة والوصب، ولكن الأسر في حبال الهوى من الأمور المحببة لدى الشاعر الرومانسي، الذي يستعذب الألم ويرضى بقسوة الحبيب، لأنها كما يظن تطهر روحه، فتشف النفس، وتحلق في سماوات الجمال، (وحبال الهوى) صورة قديمة مبتذلة دارجة على ألسن العامة، لذلك فقدت حرارتها وتأثيرها، وكان أحرى بالشاعر وهو المجدد أن يبحث عن عبارة أكثر عمقاً وقوة وقدرة على التأثير.

وفي جملة الشرط في البيت الأخير مطابقة بين (فك) وأسرا، والمقابلة في المعنى بين (فك الأسرا، والحنين إلى الأسر)، والأسر المطلق أي الدائم كناية عن تمسكه بحبه وذكريات ذلك الحب.

والقصيدة تجربة ذاتية تتفشى من خلالها مظاهر الرومانسية التي اعتنقها الشاعر، والتي تكشف عن روحه الشفافة، ونفسه الحساسة المرهفة، ووجدانه المتوقد، وقلبه المغرم شديد التعلق بالذكريات، شديد التمسك ببقايا الصور الجميلة القابعة في مخيلته التي تتسال على فكره وتتراءى أمامه في إطار الطبيعة الخلابة التي لجأ إليها يستمد منها العون.

عبر عن معانيه بألفاظ سهلة عذبة، غاية في البساطة، نادراً ما نتعثر في لفظ معجمي صعب المنال، لا يتكلف الصور المصطنعة، ولا يتكلف تحسين كلامه بوجوه من التحسين قد لا يحتاجها الموقف، هو دائماً يعبر بصدق وبحرية بعبارة سهلة محكمة وفكر مرتب، لا تشويش فيه ولا اضطراب، وصوره تقليدية لكنه مبتكر صياغتها بطرافة، موسيقاه هادئة لأنه يتخير الألفاظ المناسبة للمقام، اختار قافية ذات روي ممتد

(قا) ليعطي المجال للتنفيس عما يدفق في نفسه من عاطفة جياشة، مغلفة بمشاعر الوجد والألم، وليتناسب المد مع تأمل الطبيعة ومناجاة الصخرة.

والقصيدة من الشعر الغنائي الذاتي الوجداني، وهي تعبير صادق عما يعانيه الشاعر، وقد تندرج تحت غرض وصف الطبيعة، لولا أن ذاتية التجربة سيطرت عليها، فالشاعر يقصد مكاناً بعينه جعله مركز فكره، ومرساة لشراعه، فالصخرة هي صخرة الملتقى، وهي صخرة العهد، وسواء كانت من وحي خياله، أو كانت حقيقة واقعة، فقد نجح الشاعر في مناجاتها وإسقاط كل همومه عليها، بصف آلامه وآماله ثم تشاؤمه، إنها الرومانسية في بعض مظاهرها، من تمسك بالوحدة العضوية للقصيدة واستعمال بعض العبارات الحديثة (صخرة الملتقى، كتاب الحياة) ومخاطبة الطبيعة ومناجاتها، والاستغراق في وصف مشاعر الألم والفراق والحنين للذكريات، والتلذذ بتعذيب النفس بالهوى الضائع، والحب المفارق، وتلك الذاتية الشديدة التي تقوم على تصوير خلجات النفس إزاء الحب والطبيعة، والارتداد إلى الذات، والهروب من الواقع، الذي لا يتماشى مع أحلامه، وآماله.

وقصيدة ناجي تقليدية في مطلعها بالوقوف على الآثار، والتصريع سيراً على عادة العرب القدماء، والتزام الوزن والقافية، والتعبير في الغالب بصور كثرة تداولها مثال (يرى صورة الجرح طي الفؤاد) و(الغرب كالقلب دامي الجراح) وصور عامية دارجة على الألسن مثال (الشمس قد خضبتها) و(الغرب كالقلب دامي الجراح) و(مشيب الفؤاد الشهيد) إلا ما ندر من صور مجددة في (أجدُ على ظهرها الموثقا)، (يأبى الوفاء عليه اندمالا) (يأبى التذكر أن يشفقا).

يشفع للشاعر كونها تجربة ذاتية نابعة من أعماق فؤاده الدامي، وقد ولع بتكراره بعض العبارات والأفعال، كرر نداء الصخرة مرة بوصفها (يا صخرة الملتقى) ومرة دون وصفها (يا صخرة) وأخيراً بوصفها (يا صخرة العهد)، يتلذذ بذكرها وتداولها، ومناجاتها، لأنها الأثر الباقي بعد الفراق، شهدت لقاءه بالحبيبة وقضاء الوقت على ظهرها انتظاراً لمشاهدة الغروب وظهور البدر، فهي شاهد على ما اتخذه من مواثيق،

وما قرأه من كتاب الحياة، فلا عجب من تكرير اسمها وهي التي بقيت على حالها في حين تغيرت النفوس، وتفرق الأحباب من حولها.

كذلك يكرر فعل الرؤيا في (نرى الشمس) (رأينا بها همنا) (يراها الفتى) (أريك مشيب الفؤاد) وقد عبر الشاعر بالرؤية دون النظر والمشاهدة للدلالة على أن الرؤية قد تكون بالعين أو بالقلب، ففي (نرى الشمس) الرؤية وقعت بالعين، لكن كونها (تذوب في العباب) فهذا مما يُرى بخيال الشاعر. «فالعرب تقول (تراءينا الهلال) أي تكلفنا النظر إليه وتقول (تراءينا) أي تلاقينا فرأيته ورآني. وقد تكون الرؤية بالحاسة والوهم والتخيل والتفكير وبالعقل وتكون بمعنى العلم بالشيء. أما النظر فهو تأمل الشيء بالعين ومعاينته، فإن قلنا نظرت في الشيء احتمل أن يكون تفكيراً. وإن قلنا نظرت إلى الشيء لم يكن إلا بالعين. والفرق بين النظر والرؤية دقيق، فالنظر هو طلب ظهور الشيء والبحث عنه أي تقليب العين مكان المرئي طلباً لرؤيته»[٥٠١]. أما الرؤية فهي إدراك المرئي وفعل (الرؤية) الذي تكرر في القصيدة أدل على المعنى المطلوب، فالشاعر في مقام الوصف والتعبير الفني عن المعنى بالمجاز. والتكرير أسلوب تعبيري يصور انفعال النفس واهتمامها بما يتراءى لها من صور.

كذلك تكرر لفظ (صورة) في (فيا صورة في نواحي السحاب) و(لنا الله من صورة في الضمير) و(يرى صورة الجرح) وذلك التكرار لأن مشاهد الذكرى كانت تلح عليه إلحاحاً. كلما أطرق تتراءى صور اللقاء متجسدة أمامه تزيد لوعته، وتضاعف آلامه، أراد الشاعر أن يؤكد مدى معاناته كلما تداعت الصور والمشاهد أمام عينيه إنه في حال تدعو إلى الشفقة والمواساة.

لم يكن إبراهيم ناجي من الشعراء الذين يولعون بالبديع لذلك لم تتردد أصداؤه فيها إلا نادراً اللهم إلا بعض المطابقات والتصريع كما نوهنا. أو التزام الراء قبل الروي في (أطرقا، محرقا، المفرقا) وكان اعتماده الأساسي على الموسيقى الداخلية المتأتية من تناسق العبارات وترتيبها. واختيار الألفاظ السهلة الموحية، والتي لم يجد العناء في استحضارها لأنها تعبير صادق عما في نفسه. ويعد فالقصيدتان اللتان تمت معالجتهما

بلاغياً ونقدياً، ليستا سوى نموذجين من نماذج الشعر الرومانسي الحديث، ظهرت من خلالهما ملامح التجديد التي نادى بها شعراء المدرسة الحديثة، بعد إدراكهم أن الشعر تعبير عن الشعور الحر، ومطابقة للحقيقة دون مبالغة أو تقصير حيث أعلن جبران إنه خلق «لغة جديدة داخل لغة قديمة ليس بابتداع مفردات جديدة بالطبع بل تعابير جديدة واستعمالات جديدة لعناصر اللغة»[٥١]. تتولد من هذه الاستعمالات الجديدة صوراً جديدة مبتكرة، وقد صرح كل من الشاعرين ناجي وأبو شادي بتأثرهما الدائم بجبران وبآرائه في الشعر وقاما بتطبيقاتها على أشعارهما، يلتقيان مع انطلاقة جبران في دعوته للأخذ بمعطيات الخيال، لأنه «حقيقة لم تتحجر بعد، والتصور معرفة أسمى من أن تتقيد بسلاسل المقاييس وأعلى وأرحب من أن تسجن في أقفاص الألفاظ»[٥٢]، كما تصرخ «ملكة الخيال» الجبرانية، قائلة «أنا مجاز يعانق الحقيقة».

ووجود قصائد بغرض الوقوف على الآثار وبكاء الأطلال - في المدرسة الحديثة - لا يعني التقليد، وترسم خطى القدماء، وإنما يعني أن هذا الغرض الشعري مطلوب في كل زمان، وأن من طبائع البشر الوقوف - أحياناً - لإلقاء نظرة على ما فات، ونعي الأيام الخوالي، والتعبير الصادق، عن لحظات السعادة والهناء التي مضت وتاهت في زحام المشكلات الحياتية التي يمر بها البشر، فكيف إذا كان من يعاني الفراق والبعد والرحيل شاعراً تتأثر روحه بكل ما يواجهه، من ظروف الهجر والفراق، ينطلق لسانه يلهج لوعة وأسى على ما فات، يبكي المكان والزمان والظروف التي أخضعته وأجبرته على العيش محروماً تائهاً ضائعاً بين شتات الأفكار والمشاعر المضطربة، والعاطفة الدافقة، ليجد الجملة الشعرية المجازية ملاذاً، والنظم متنفساً للتعبير عما امتلأ به فؤاده وضجت به قريحته، وحسبنا أبو شادي وإبراهيم ناجي مثالين على ذلك.

## الهوامش

(١) راجع حركة النقد الحديث والمعاصر د. إبراهيم الحاوي ٨٥ : ٩١ الرسالة ط ١/ ١٩٨٤م. والنقد الأدبي د. عماد حاتم ١٢٦ : ١٤٤ دار الشرق العربي بيروت ١٩٩٤.

(٢) راجع حركة النقد الحديث والمعاصر ٨٦ والحداثة الشعرية العربية د. خليل أبو جهجة دار الفكر بيروت.

(٣) ديوان أبو شادي (الينبوع) المقدمة ص.ص بيروت لبنان.

(٤) راجع الأدب العربي المعاصر في مصر شوقي ضيف ٦١.

(٥) راجع محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي محمد مندور ٣٩.

(٦) راجع أبو شادي وحركة التجديد في الشعر الحديث كمال نشأت ٤٢.

(٧) ديوان أبو شادي (الينبوع) ٢٧٣.

(٨) مجلة الأسبوع عدد ٢٦ سبتمبر ١٩٣٤م ص ٩ وما بعدها.

(٩) راجع الأدب العربي المعاصر في مصر ٦١٠ وما بعدها.

(١٠) أبو شادي وحركة التجديد في الشعر الحديث ٤٢.

(١١) أبو شادي وحركة التجديد في الشعر الحديث ٤٢.

(١٢) النصوص الأدبية د. علي عبدالحليم محمود ٢٥٥ عكاظ ط ١، ١٩٨٢م.

(١٣) التصريع: هو أن يقصد الشاعر لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة كمقطع المصراع الثاني وقد فعل ذلك المتقدمون والمحدثون. ويرى القدماء أن ذلك يدل على اقتدار الشاعر وسعة بحره ودقة فكره ويدلك على ذلك قول أبي تمام: وإنما يروقك بيت الشعر حين يُصرَّع. انظر قانون البلاغة لأبي طاهر البغدادي ١٢٨-١٢٩ تحقيق د. محسن عجيل. م. الرسالة. بيروت ط ٢- ١٩٨٩م.

(١٤) للمزيد راجع: الصورة الأدبية، مصطفى ناصف ١٢٥ وما بعدها ط ٢ الأندلس بيروت ١٩٨١م.

- والصورة في الشعر العربي. علي البطل ١٥ : ٣٨. ط ١ بيروت.

- ومقالة في اللغة الشعرية ١٦ : ٣٤، ١٢٧ : ١٣٤ ط ١ المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨٠م.

- الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان. يمنى الأسعد ١١٦ : ١٤٣ في الصورة الشعرية سلسلة دراسات نقدية، دار الفارابي بيروت ١٩٧٩م.

(١٥) نظرية الأدب. أوستن وارين ٢٤٤-٢٤٦. ترجمة محيي الدين صبحي. دمشق ١٩٧٢م.

(١٦) الديوان للعقاد والمازني ٦٦/١، وابن الرومي حياته من شعره للعقاد ٣٠٨.

(١٧) ذكريات شباب ديوان. الأستاذ عبدالقادر القط ٩، بيروت.

## الهوامش

(١٨) المجاز العقلي: هو الكلام المفاد به خلاف ما عند المتكلم من الحكم فيه لضرب من التأول. انظر الإيضاح للخطيب القزويني تحقيق د. عبدالحميد هنداوي ٢٩٠ م المختار. القاهرة ١٩٩٩م.

(١٩) من جناس قلب بعض: وهو ما اختلف فيه اللفظان في ترتيب بعض الحروف. علم البديع د. عبدالعزيز عتيق دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٥م.

(٢٠) كناية عن موصوف: وهي أن يصرح بالصفة، وبالنسبة، ولا يصرح بالموصوف المطلوب النسبة إليه. لباب البيان. د. محمد شرشر ٢٨٤ دار الطباعة المحمدية ١٩٨٧م.

(٢١) التعبير البياني د. شفيع السيد ١٦٤ دار الفكر العربي ١٩٩٥م.

(٢٢) مقدمة أفاعي الفردوس. إلياس أبو شبكة ٩٩ بيروت لبنان.

(٢٣) الطريق لرئيف خوري. المجلد الرابع ٣٤. بيروت ١٩٤٥م (مقالة حول شعر معروف الرصافي).

(٢٤) راجع مادة (ردي) المختار الصحاح.

(المشبه الشيب دل عليه (الهاء) الضمير المتصل في (والدها) الذي يعود على (زمان الشبيبة) والتشبيه أصبح من الاستعارة لوجود قرينة دالة على المشبه. راجع شروط الاستعارة بالإيضاح ٢٥٥.

(٢٥) الالتفات عرفه ابن المعتز بأنه انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وما يشبه ذلك. انظر البديع لابن المعتز ٥٨، وسماه ابن الأثير «شجاعة العربية» لأن وارده يركب ما لا يستطيعه غيره. انظر المثل السائر ١٦٧.

(٢٦) من المتعارف عليه أن تكنى الزهرة بالشهيدة لأنها تقطف من على غصنها، وقد تكون استعارة تصريحية من ذكر المشبه وحذف المشبه به، وقوله (من تحت قلبت وما ما) ترشيح لها.

(٢٧) القصر بضمير الفصل طريق من طرق القصر، وقوله (كنت أنت شبابي) من قصر الموصوف على الصفة قصراً إضافياً. راجع القصر بضمير الفصل بالإيضاح ١٢٨، ١٢٩.

(٢٨) كتاب عبدالله أنطون غطاس كرم ١٠، ٢٠ دار النهار ط ٢ بيروت ١٩٧٩م.

(٢٩) العمدة. ابن رشيق ١/١٩٦ بيروت.

(٣٠) وحذف جواب الشرط من ألطف ضروب الإيجاز وأكملها راجع الإيضاح ١٨١، ١٨٢، وعلم المعاني لعبدالعزيز عتيق. دار النهضة العربية، بيروت ١٨٣.

(٣١) مقدمة ديوان خليل مطران ١/٩ - ١٠

(٣٢) راجع المقتطف من مقال خليل مطران.

(٣٣) النقد الأدبي. د. عبار حاتم ٥٠ دار الشرق العربي، بيروت ط٢ - ١٩٩٤م.

## الهوامش

(٣٤) التفسير النفسي للأدب ١٧٦ دار العودة، بيروت.

(٣٥) العجول: الثكلى من النساء، والواله التي فقدت ولدها، وسميت بذلك لعجلتها في مجيئها وذهابها جزعاً. والبو: أن ينحر الناقة فيؤخذ جلده ويحشى ويدنى من أمه فترأمه، وتطيف حوله فتدر اللبن.

(٣٦) ديوان الخنساء ٤٨، دار صادر بيروت.

(٣٧) راجع النقد الأدبي ١٣٤.

(٣٨) البيان النبوي د. بدوي طبانة ٢٤٩ دار الوفاء ط ١، ١٩٨٧.

(٣٩) المرجع السابق ٢٤٩.

(٤٠) راجع تذييل ديوان إبراهيم ناجي ٣٣٣ : ٣٦٦ دار العودة بيروت ١٩٩٩م.

(٤١) تذييل الديوان ٣٤٩.

(٤٢) ديوان إبراهيم ناجي ٣٥٠.

(٤٣) المرجع السابق ٣٥٠.

(٤٤) المرجع السابق ٣٦٠.

(٤٥) المرجع السابق ٤٨.

(٤٦) تذييل الديوان ٣٤٧، بقلم سامي الكيالي.

(٤٧) المرجع السابق ٣٤٧.

(٤٨) سبق تعريفه ص ٩ من البحث.

(٤٩) تاريخ الأدب العربي، أحمد حسن الزيات ٢٤٢ دار المعرفة بيروت.

(٥٠) الاستعارة المرشحة: هي «التي قرنت بما يلائم المستعار منه (المشبه به)، وعكسها المجردة وهي: التي قرنت بما يلائم المستعار له (المشبه)، والمطلقة وهي التي لم تقرن بما يلائم المشبه ولا المشبه به، حقيقة أو حكماً». راجع لباب البيان، د. محمد حسن شرشر ٢٣٨ : ٢٤٣.

(٥١) راجع أسرار التكرار في القرآن. محمود حمزة ١٣٦ تحقيق عبدالقادر أحمد عطا دار الاعتصام.

(٥٢) راجع أسرار التكرار في القرآن ١٣٦ وما بعدها.

(٥٣) أضواء جديدة على جبران. توفيق صايغ ٣٢ : ٣٣ دار الشرقية بيروت ١٩٦٦م.

(٥٤) المجموعة العربية الكاملة. جبران خليل جبران ٥٩١ : ٥٩٢ دار صادر بيروت.

## المراجع

- أبو شادي وحركة التجديد في الشعر، كمال نشأت.
- ابن الرومي حياته من شعره للعقاد بيروت لبنان.
- الإيضاح للخطيب القزويني تحقيق د. عبدالحميد هنداوي ط المختار، القاهرة ١٩٩٩م.
- الأدب العربي المعاصر في مصر، شوقي ضيف. دار المعارف.
- أفاعي الفردوس. إلياس أبو شبكة بيروت لبنان ط ٣، ١٩٦٤م.
- أسرار التكرار في القرآن. محمود حمزة. تحقيق عبدالقادر عطا ط دار الاعتصام ط ١.
- أضواء جديدة على جبران. توفيق صايغ. دار الشرقية بيروت ١٩٦٦م.
- البديع لابن المعتز. تحقيق كراتشوفسكي، مصر.
- البيان النبوي د. بدوي طبانة. دار الوفاء. المنصورة ط ١، ١٩٨٧م.
- التعبير البياني د. شفيع السيد دار الفكر العربي ١٩٩٥م.
- تاريخ الأدب العربي. أحمد حسن الزيات. دار المعرفة بيروت.
- حركة النقد الحديث والمعاصر د. إبراهيم الحاوي. ط ١، ١٩٨٤م.
- الحداثة الشعرية العربية د. خليل أبو جهجة دار الفكر بيروت.
- ديوان «الينبوع» لأبي شادي. بيروت لبنان.
- الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان. إيلي الأسعد. دار الفارابي بيروت ١٩٧٩م.
- الديوان للعقاد والمازني ط ٣ القاهرة.
- ديوان خليل مطران ط ١ بيروت لبنان ١٩٧٥م.
- ديوان الخنساء، دار صادر بيروت.
- ديوان إبراهيم ناجي دار العودة بيروت ١٩٩٩م.
- ديوان ذكريات شباب. للأستاذ عبدالقادر النقط بيروت.
- الصورة الأدبية. مصطفى ناصف ط ٣ الأندلس بيروت ١٩٨١م.
- الصورة في الشعر العربي. علي البطل ط ١ بيروت ١٩٨٠م.
- الطريق لرئيف خوري. المجلد الرابع بيروت ١٩٤٤م.

## المراجع

- علم البديع. د. عبدالعزيز عتيق. دار النهضة العربية. بيروت ١٩٨٤م.
- علم المعاني د. عبدالعزيز عتيق دار النهضة العربية بيروت.
- العمدة لابن رشيق ج ١ بيروت.
- قانون البلاغة لأبي طاهر البغدادي. تحقيق د. محسن عجيل. الرسالة بيروت ط ٢، ١٩٨٩م.
- كتاب عبدالله. أنطون غطاس كرم. دار النهار بيروت ط ٢، ١٩٧٩م.
- كتاب البيان. د. محمد شرشر. دار الطباعة المحمدية ١٩٨٧م.
- المثل السائر لابن الأثير. بيروت لبنان.
- مختار الصحاح. دار الفكر العربي. بيروت ١٩٩٧م.
- المقتطف، مقال لخليل مطران.
- المجموعة العربية الكاملة. جبران خليل جبران. دار صادر بيروت.
- محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي. محمد مندور.
- مجلة الأسبوع عدد ٢٦ سبتمبر ١٩٣٤م.
- مقالة في اللغة الشعرية ط ١ المؤسسة العربية للدراسات بيروت ١٩٨٠م.
- النقد الأدبي. د. عباد حاتم دار الشرق العربي بيروت ١٩٩٤م.
- النصوص الأدبية. د. علي عبدالحليم محمود. عكاظ ط ١، ١٩٨٢م.
- نظرية الأدب. أوستن وارين. ترجمة محيي الدين صبحي. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية دمشق ط خالد الطرابيشي ١٩٧٢م.

* * *

## عبد الرحمن الكواكبي
## ورؤية بلاغية في كتابيه
## [ طبائع الاستبداد — وأم القرى ]
## ١٢٧٠ — ١٣٢٠ هـ / ١٨٥٤ — ١٩٠٢ م

مقدمة :

يتنوع الأسلوب بتنوع المؤلف والمبدع ، سواء كان شاعراً أو ناثراً لذلك فإن الدراسات البلاغية للأسلوب ضرورة واجبة لتحديد خصائص كل أسلوب فيمكن من خلالها إبراز الملامح المميزة لكل شاعر ولكل ناثر ، فالنثر لا يقل أهمية عن الشعر في التعبير الصادق ، فقد لوحظ أن لكل كاتب طريقته الخاصة في إدارة كلامه وفي توصيل فكره ، ومفكرنا العربي الكبير عبد الرحمن الكواكبي[1] من هؤلاء الكتاب الذين أثيرت حولهم المناقشات وأتفقت معظم الآراء على أنه بطل من أبطال الاصلاح الديني والسياسي والاجتماعي ، وواحد من أصحاب الرسالات ونوابغ الدعاة في عصره ، نجح في تدوين فكره ، فترك لنا تراثاً خالداً ، يستحق الدراسة والتحليل .

---

(١) لمزيد من المعرفة بالكواكبي راجع : « الكواكبي حياته وآراؤه » د. محمد أحمد خلف الله ، نهضة مصر ، « عبد الرحمن الكواكبي » د. سامي الدهان ، دار المعارف ، « عبد الرحمن الكواكبي » للعقاد ، دار الكتاب العربي ، « عبد الرحمن الكواكبي شهيد الحرية ومجدد الاسلام » ، د. محمد عمارة ، دار الشروق .

**حيـــاته :**

لابد قبل الخوض فى التحليل البلاغى لبعض النصوص التى كتبها ، أن نعرض بإيجاز لحياته حيث ولد مفكرنا فى تلك الحقبة المشتعلة من تاريخ أمتنا العربية ، فهو « الشريف » ســليل الأسرة الهاشمية الشريفة والتى يعود نسبها أباً وأماً إلى الإمام على بن أبى طالب ، كرم الله وجهه ، نشأ فى مدينة حلب العربية الشهباء ، فى تلك الحقبة المتوفزة ، وحتمت الأقدار أن يكون لسان حالها ومرآتها التى تعكس كل ما ينتابها ، فقد تميز عصره بالنشاط بعد الركود والحركة بعد الثبات والجمود ، نطقت فيها الألسن وعلت فيها الصيحات ، صيحات الإصلاح والوطنية ، ومحاولات الخروج من أسر الفقـر والجهل والاســتبداد .

وقد تزامنت حركة الإصلاح الفكرى مع حركات الكشــوف العلمية والنزعات الفكرية فى الغرب الأوربى ، فكانت تلك الفتـرة من أخطر فترات التاريخ الحديث ، إذ توالت الثورات وظهر العديد من زعماء الإصلاح والمفكرين والثوريين .

وقد أثار الكواكبى منذ وصوله إلى مصر — إعجاب العلمـاء والأدباء والنخبة المثقفة على وجه الخصوص ، حيث شغل مركزاً هاماً بجوار مفكرنا المصرى الشيخ محمد عبده ، والسيد جمال الدين الأفغانى ، ليكون ثلاثتهم مثلثاً ثقافياً ، اتفق فى الوجهة الفكـرية بإثارة العديد من القضايا الوطنية حيث اجتهدوا فى نشر الكثير من الأفكار الإصلاحية ، التى تهم أمم الشرق كله .

**ثقـــافته :**

ويعد الكواكبى — بحق — ابن عصره الذى عانى من أجل دعوته ، تلقى ثقافته من ثمرة اجتهاده ، فانتفع بها ونفع بما قدمه ، « تعلم من اللغات — غير العربية — لغتين شرقيتين هما التركية والفارسية ، وكلتاهما

تأخذ الثقافة العصرية منقولة من اللغات الأوربية »[٢] .

قرأ القرآن ودرسه وقرأ الحديث الشريف والسيرة النبوية ، وقد كان كثير المطالعة فيما ينفعه ، وما يؤيد فكره ومسيرته ، وقد أكد في العديد من مقالاته على أن صاحب العقل السليم هو من يستمد فكره ويغذى عقله بقراءة القرآن ومعرفة السنة النبوية وسيرة الصحابة الأجلاء . لذلك كان صاحب عقل سليم وفكر ناضج أثار انتباه من عرفوه وقرؤه له .

**آثـــاره :**

ذكر المؤرخون أن جملة آثاره ومقالاته التي كتبها في الشام قبل وصوله مصر كتاباه « طبائع الاستبداد » و « أم القــرى » ومجموعة أشعار مما راق له جمعه من الشعر العربي ، وبعــــض أبيات من نظمه لا تؤكد شغفه بنظم الشعر ، إذ أنه لم يكن مكترثاً بنظمـــه »[٣] .

ولنعرض بإيجاز إلى كتابيه مدار هذا البحث :

**أولا ـــ طبـائع الاســتبداد :**

يذكر المؤرخون أن الكواكبي ما كاد يصل إلى مصر حتى صدرت « المؤيد » تحمل إلى قرائها فصولا غريبة في اللهجة والأســلوب والموضوع ، فقد كانت مشبعة بالصراحة والحرية والجرأة ، تحوم حول الاستبداد ، صدرها بقوله « طبائع الاستبداد ومصـــارع الاستعباد ، وهي كلمات حق وصيحة في واد ، إن ذهبت اليوم مع الريح ، لقد تذهب غداً بالأوتاد » ، عالج فيها أنواع الاستبداد وطرقه وسبل التخلص منه ، وبسط في أسباب وجوده في الأمـة ،

---

(٢) عبد الرحمن الكواكبي ، العقاد ٦٣ .

(٣) راجع عبد الرحمن الكواكبي ، د. سامي الدهان ٦٧ ، ٦٨ ، والأعمال الكاملة ٣٢ : ٤٠ .

فنقل نظريات الغربيين والمشارقة فى تعريف الحرية ، واعتمد على كتاب الله وسنة رسوله ، وما عرفه الرجل خلال دراساته »[٤] .

### ثانيا — أم القـــرى :

وهو كتاب عن تكوين جمعية من أعضاء مسلمين ينتسبون إلى جنسيات مختلفة ويعقدون الجلسات العديدة يبحثون فيها مسألة الضعف والفتور الذى حل بالبلاد الاسلامية ففتك بها ودفع بها الى التخلف أو قعد بها عن الترقى والتقدم ، ويذكر الاستاذ رشيد رضا أن الكواكبى « كان يقول إن لهذه الجمعية أصلا ، وأنه هو توسع فى السجل ، ونقحه ست مرات »[٥] .

وسواء كان لهذه الجمعية أصل أو تكونت فى خيال المؤلف ، فهى تعتبر قصة رائعة حدد الكواكبى مكانها وأشخاصها ، وأدوارهم ، وعدد المؤتمرات والموضوعات التى نوقشت ، وهى تحتاج فى الواقع الى دراسة أدبية خاصة .

### الأسلوب فى عصر الكواكبى :

كانت أساليب الكتابة فى أواخر القرن الثامن عشر لا تخـرج عن أساليب الرسائل والخطابات والإفادات ، وكانت الرسائل — لغة الدواوين — تسير على نهج واحد ونظام لا يتغير فى اســتعمال المصطلحات اللغوية والصيغ التى تداولتها الأقلام ، تتكرر فى كل رسالة حسب مناسبتها ، فلا يتمتع الكاتب بحرية التصرف فى ألفاظها ومصطلحاتها .

ويقول العقاد « أن كتابة « التعبير » تعطلت فى عصور الجمود والتقليد ، ولم يشعر أحد بالحاجة إليها للتأليــف والتصنيف أو للافضاء بما عنده من الخواطر والآراء ، وأن الكتابة العربية قد

---

(٤) الأعمال الكاملة ٢ : ٥٢ .
(٥) رشيد رضا ، مجلة « المنار » ١٩٠٢ — ٢٧٩/٥ .

بدأت — مع حركة الترجمة والطباعة — ضعيفة متعثرة تشبه كتابة الدواوين وتلتفت إليها . ثم تنسلت من عقالها قليلا قليلا حتى استقامت على قدميها فى شيء من الاستقلال والثقة ، فانقضى جيل من المترجمين والكتاب أو جيلان قبل أن تظهر فى عالم الكتابة العربية أقلام يتميز بينها قلم من قلم ، وأسلوب من أسلوب »[٦] .

أما أسلوب الكواكبى فهذا ما سوف تتناوله هذه الدراسة بالمعالجة البلاغية التى نستطيع من خلالها تحديد سماته اللغوية وخصائصه الأسلوبية ، من تراكيب لغوية وصور بيانية ووجوه بديعية .

**المعالجة البلاغية لكتابى « طبائع الاستبداد ، وأم القرى » :**

ولكى تتضح الرؤية البلاغية فى هذين الكتابين لابد من الرجوع إلى نصوص كاملة من لغة الكواكبى لتحليلها ، واستخلاص النتائج ، ولتكن البداية بنص للكواكبى عن الاستعمار يقول فيه :

« أدعوكم وأخص منكم النجباء للتبصر والتبصير ، فيما إليه المصير ، اليس مطلق العربى أخف استحقاراً لأخيه من الغربى ، هذا الغربى قد أصبح مادياً لا دين له غير الكسب ، فما تظاهره مع بعضنا بالإخاء الدينى إلا مخادعة وكذباً . هؤلاء الفرنسيين يطاردون أهل الدين ويعملون على أنهم يتناسونه . بناء عليه لا تكون دعواهم الدين فى الشرق إلا كما يغرد الصياد وراء الأشباك . الغربى أرقى من الشرقى علماً وثروة ومنعة ، فله على الشرقيين إذا وإطلهم السيادة الطبيعية . أما الشرقيون فيما بينهم فمتقاربون لا يتغابنون . العربى يعرف كيف يسوس ، وكيف يتمتع ، كيف يأسر وكيف يستأثر . فمتى رأى فيكم استعداداً واندفاعاً لمجاورته أو سبقه ضغط على عقولكم لتبقوا وراءه شوطاً كبيراً كما يفعل الروس مع البولونيين ، واليهود والتتار ، وكما هو شأن دول الاستعمار الغربى ، مكث فى

---

(٦) عبد الرحمن الكواكبى ، ٧١ .

الشرق لا يخرج عن أنه تاجر مستمتع فيأخذ مسائل الشرق ليغرسها في بلده التي لا يفتأ يفتخر برياضها ويحن إلى أرباضها ... فهلا ، والحالة هذه ، تبصرون يا أولي الألباب »[٧] .

هذا النص واحد من عشرات النصوص التي تنحى نفس هذا المنحى في الأسلوب وطريقة التعبير ، لذلك فهو ليس الا مثال من أمثلة ، يثير فيه قضية الاستعمار الذي سطى على الشرق بقوته ، يستنفذ موارده ، ويسخر رجاله ، فأخذ على عاتقه تنبيه الشرقيين إلى الخطر الذي يحيق بهم فتنطلق منه العبارات أشبه بالصيحات الخاصة التي تدعو الى الوعي واليقظة .

يبدأ النص بتوجيه الخطاب للشرقيين يدعوهم بقوله « أدعوكم وأخص منكم النجباء للتبصر والتبصير فيما إليه المصير » وهو بذلك يثير انتباههم بالاضافة الى استمالتهم الى سماعه وترغيبهم بأن خص منهم النجباء ، على سبيل مدحهم ، والجملة تحتوى على جناس بالاشتقاق بين « للتبصر والتبصير » وجناس ناقص بين « التبصير والمصير » والجملة صياغة تقليدية تعتمد على السجع والجناس ربما لم يتمكن الكاتب التخلص منها نهائيا ، فكانت تتسرب الى قلمه بين الحين والآخر .

ويناقش العلاقة بين الغربي والشرقي فيقول « أليس مطلق العربي أخف استحقاراً لأخيه من الغربي هذا الغربي قد أصبح ماديا لا دين له غير الكسب ، فما تظاهره مع بعضنا بالإخاء الديني إلا مخادعة وكذباً » فيبدأ عبارته باستفهام تقريري ليثبت أن علاقة العربي بأخيه العربي أقل استحقاراً ، وقوله « مطلق العربي » للتعميم . واستعمال أسلوب التفضيل « أخف استحقاراً » حيث يؤكد على العلاقة الخاصة الناشئة بين

---

(٧) طبائع الاستبداد ١٦١ .

العربى وأخيه العربى . واستعمال أسلوب التفضيل « أخف » يعنى أن الكواكبى لم يكن يتعصب لرأى ، وإنما كان يحق الحق . وللتوكيد على مادية الغربى كرر لفظ الغربى مع اسم الاشارة و « قد » والضمير فى « أصبح » ، فيقول « هذا الغربى قد أصبح » ثم ينفى بجملة القصر أن يكون للغربى دين غير كسب المال . ثم يؤكد مخادعته بأسلوب قصر آخر ، حيث ينفى أن يكون تظاهره مع بعض العرب بالإخفاء الدينى تظاهرا صادقا ويثبت مخادعته ، إذ يقصر تظاهره علـى المخادعة والكذب قصر موصوف على صفة .

ويقطع ليستأنف كلامه فينتقل من التعميم فى « الغربى » الى التخصيص فيقول : « هؤلاء الفرنسيين يطاردون أهل الدين ويعملون على أنهم تناسوه . بناء عليه لا تكون دعواهم الدين فى الشرق إلا كما يغرد الصياد وراء الأشباك » .

وتقديم اسم الاشارة « هؤلاء » ليكون مبدل من الفرنسيين للتوكيد على قربهم وتواجدهم ، وقوله « يعملون على أنهم » يعتقد لأول وهلة أن الضمير فى « أنهم » عائد على الفرنسيين ، لكنه فى الحقيقة يعود على « أهل الدين » واتصال « إن » بالضمير للتوكيد على هذه المؤامرة ، وقوله « يطاردون » استعارة تبعية بمعـــنى يحاربونهم فى دينهم ، لكى يتناسوه ، وهو بذلك يؤكـد على ذكاء المستعمر وخداعه المستمر لتضليل أهل الدين ، لأنه يعلم بذكائه أنهم حفظة دين الله والمحافظين عليه .

أما صـــيغة « وبناء عليه » فتكررت فى كلامه ، فهو يذكرها حين يصل الى نتيجة ما . وهذا يعنى أن له عقل منطقى يفند ويشرح ويحلل ليصل الى نتيجة مؤيدة لرأيه الأول ، وهو يلخص رأيه فى الفرنسيين بتكوين صورة تشبيهية تناولها بأسلوب القصر حيث شبه هيئة دعوى الفرنسيين للدين فى الشرق لاستمالة أهله بتغريد الصياد وراء الشباك للايقاع بفرائسه ، ومجىء الصورة بصيغة القصر أفاد

تقوية حكمها وتقرير حقيقة ربما غابت عن الناس ، وهى أن دعواهم زائفة كاذبة .

ويتطرق الخطاب الى معالجة موضوع آخر وعقد موازنة جديدة بين الغربى والشرقى ، فيخبرنا مجملا بأسلوب التفضيل أن الغربى « أرقى من الشرقى » ثم يفصل هذا الرقى فى قوله « علماً وثروة ومنعة » وفى ذلك جمع لأنواع الرقى ومراعاة النظير ، حيث أن العلم تلزمه الثروة وتؤيده المنعة ، ولهذا السبب فهو يتمتع بالسيادة على الشرقيين ، وتقديم الجار والمجرور « له » لإفادة التخصيص ، أى له دون غيره ، وقوله « السيادة الطبيعية » تعنى بحكم تفوقه فى القوة والقدرة والعلم .

ثم إنه يجعل هذه السيادة من الغربى مشروطة « بمواطنته لهم » ، أى للشرقيين ، ثم يقارن بين حال الغربى إذ يسود الشرقى وبين حال الشرقيين بعضهم مع بعض فيرى أنهم « متقاربون متقابلون » فيؤكد بصيغة المبالغة عدم سيادة بعضهم على البعض الآخر ، وفى ذلك كناية عن أنهم فى مستوى حضارى واحد وأن أحوالهم متشابهة ، ومتساوون فى القوة والمقدرة بالنسبة للغرب .

ثم يقول « أما الغربى » ليستدرك فى الحديث عن سيادته فيطنب فى كلامه يقول : « الغربى يعرف كيف يسوس ، وكيف يتمتع ، وكيف يأسر ، وكيف يستأثر » ليعطف خمسة أفعال يكرر معها الأداة « كيف » للتوكيد وتقرير كون الغربى خبير بشئون السيادة ، فيجانس بين « يأسر ويستأثر » ، ويؤكد خبرته الفعل المضارع « يعرف » أى عارف بطرق السيادة والسيطرة ، مستمر فى تأكيد هذه المعرفة .

ثم يتوسل الكواكبى بأسلوب الشرط ليقرر أن الغربى يحارب الشرقيين فى عقولهم فيقول : « فمتى رأى فيكم استعدادا واندفاعا لمجاورته ، أو سبقه ضغط على عقولكم لتبقوا وراءه شوطا كبيرا كما يفعل الروس مع البولونيين ، واليهود والتاتار » وهو بذلك يفضح سياسة الغربى المستعمر ، إذ أنه لكى يستمر فى سيادته يرفض أى

محاولة من الشرقى للترقى والتعلم ، لذلك ينبه الكواكبى الشرقيين ، وقوله « ضغط على عقولكم » جواب شرط مجاز بالاستعارة التبعيـة بمعنى « حاربكم » وأثر على عقولكم لتظلوا فى ظلام الجهـل ، وتأتى الجملة « لتبقوا وراءه شوطا » تعليلا مناسبا للفعل « ضغط » ، وقوله « شوطا كبيرا » كناية عن اتساع الفجوة بينهم • ثم يمثـل لذلك بالروس مع البولونيين ، واليهود والتاتار ، ليدل بهذه الأمثلة على كثرة مطالعاته لأحوال المستعمر ، وهو يريد بذلك أن يؤكد على أن طبيعة المستعمر لا تتغير فى أى مكان نزل فيه •

وينتهى نص الكواكبى بتحديد أغراض المستعمر وأهدافه من تواجده فى الشرق فيقول : « لا يخرج عن أنه تاجر مستمتع ، فيأخذ فسائل الشرق ليغرسها فى بلاده التى لا يفتأ يفتخر برياضها ويحسن إلى أرباضها » •

وقوله « لا يخرج عن أنه تاجر » دليل ثقة من الكواكبى فى رأيه الذى انتهى إليه ، وهو كذلك توكيد على أن لوجود المستعمر سبب معروف لا خلاف عليه ، فيشبهه فى هيئة أخـذه خيرات الشرق والاستفادة منها فى بلده وافتخاره « برياضها وأرباضها » لاحظ جناسا بين اللفظين ، ثم يأتى تأثره فى آخر النص القرآنى الكريم « فهـلا ••• تبصرون يا أولى الألباب » •

ولننتقل الى نص آخر يخاطب فيه الشرق قائلا :

« وأنت أيها الشرق الفخيم ، رعاك الله ! ماذا دهاك ؟ ماذا أقعدك عن مسراك ؟ أليست أرضك تلك الأرض ذات الجنان والأفنـان ونبت العلم والعرفان ، وسماؤك تلك السماء مصدر الأنوار ومهبط الحكمة والأديان ، وهواؤك ذاك النسيم المعدل لا العواصف والضباب ، وماؤك ذاك العذب المغدق لا الكدر والأجاج[8] •

أهم ما يلحظ على هذه القطعة النثرية ، اتجاه الكواكبى الى

---

(٨) طبائع الاستبداد ١١٢ •

التوفيق بين المفردات المترادفة والمتناقضة ، والسجع بين الجمل ، والجناس ، وربما كان خطابه للشرق هو الدافع لهذا الاسلوب . يبدأ خطابه للشرق ببعض الأساليب الانشائية وهى النداء للتنبيه والأمر للدعاء ، والاستفهام الذى يراد به تجاهل العارف فهو يعلم يقينا ماذا دهى الشرق ، ولكنه يتساءل على سبيل التنبيه الى ما سوف يعرضه من أفكار ، ووصف الشرق « بالفخيم » مدح له باستعمال صيغة مبالغة على وزن « فعيل » ، وكذلك قوله « أليست أرضك تلك الأرض » فإن ذكر الاسم الموصول وتكرار الأرض لإعلاء قدرها ووصفها « بذات الجنان والأفنان » جناس ناقص ، وينهى ثلاث جمل متتابعة بالألف والنون « الافنان ، العرفان ، الاديان » فتأتى مسجوعة ، تناسب مقام الوصف والمدح، والجناس بين العذب ، والغدق » والمقابلة بين « النسيم المعدل والعواصف والضباب » وبين « العذب والغدق والكدر والأجاج » .

وللكواكبى نصوص طويلة مثيرة عن المستبد فى كتابه « طبائع الاستبداد » يكشف فيها أساليبه وطباعه التى تخفى على الرعية ، فيوجه صيحات عالية فى وجه المستبد الظالم ، ويحفز المظلوم والضعيف لليقظة — والمطالبة بالحقوق المغتصبة فيقول :

« المستبد يتحكم فى شئون الناس بارادته لا بإرادتهم ، ويحاكمهم بهواه لا بشريعتهم ، ويعلم من نفسه أنه الغاصب المتعدى فيضع كعب رجله على أفواه الملايين من الناس يسدها عن النطق بالحق والتداعى لمطالبته[٩] .

وتقديم المسند إليه « المستبد » أتى على الأصل ، وقد تكرر ذكره فى بداية العديد من النصوص التى خصها الكاتب للكلام عن المستبد ، وتقديمه يكون للتقرير والتوكيد وإظهار الاهتمام بالحديث عنه ، ثم يأتى التوكيد على كونه المتحكم بإرادته ونفى أن يكون

---

(٩) طبائع الاستبداد ، ١٠ .

التحكم بإرادة الناس ، ثم يثبت أيضا أن حكمه بهواه وينفى كون ذلك بشريعتهم ليطابق بالسلب بين « بإرادته لا بإرادتهم » وبين « بهواه لا بشريعتهم » مطابقة خفية ثم يثبت تبجحه فى تصرفاته بقوله « ويعلم من نفسه أنه الغاصب المتعدى » فبرغم علمه هذا يكمم الأفواه وذلك بأن « يضع كعب رجله على أفواه الملايين » . وفى ذلك كناية عما يقوم به المستبد من تكميم الأفواه ، ومنعها من التعبير عن رأيها كما تدل الكناية عن مدى ما أصاب الناس من ذل ومهانة المستعمر لهم .

ويستأنف الكواكبى كلامه عن المستبد قائلا :

« المستبد عدو الحق ، عدو الحرية وقاتلهما ، والحق أبو البشر والحرية أمهم والعوام صبية أيتام نيام ! لا يعلمون شيئا . والعلماء هم إخوانهم الراشدون إن أيقظوهم هبوا وإن دعوهم لبوا »[١٠] .

يتضح غرام الكواكبى بالتكرار ، فيكرر لفظ « عدو » مرتين ، فبدلا من قوله « المستبد عدو الحق والحرية » ، يكرر « عدو » للتوكيد ، وتقرير عداوته ، ثم يأتى اسم الفاعل « قاتلهما » استعارة مكنية يشبه الحق والحرية بشخصان يقتلهما المستبد ، ويمكن اعتباره استعارة تبعية فيكون « قاتلهما » بمعنى « محارب لهما » ، ثم يعطف « بالواو » كلام أتى أطنابا وشرحا لأهمية الحق والحرية ، يصوغه بطريقة تصويرية ، حيث يشبه الحق بأب للبشرية والحرية أما لها ، والعوام صبية أيتام نيام ، وذلك لإظهار ضعفهم وغفلتهم عن حقوقهم ، ونفى الفعل « لا يعلمون شيئا » يكنى به عن جهلهم بحقوقهم . ثم يشبه « العلماء » بأنهم إخوة لهؤلاء الأيتام ويصفهم بأنهم إخوة راشدون ، وبذلك ينبه العوام إلى دور « العلماء » فى تنوير العقول ، وقدرتهم على المطالبة بحقوقهم . ثم يؤكد دورهم فى إثارة يقظة الرعية بأسلوب الشرط فى جملتين مسجوعتين « إن

---

(١٠) المرجع السابق ١٠ .

أيقظوهم هبوا ، وإن دعوهم لبوا » ليتضح ترادف معناهما ، واتفاق موسيقاهما .

ثم يعود فيقول :

« المستبد يتجاوز الحد لأنه لا يرى حاجزا ، فلو رأى الظالم على جنب المظلوم سيفا لما أقدم على الظلم ، كما قيل : الاستعداد للحرب يمنع الحرب »(١١) .

فيعلل السبب في تجاوز المستبد الحد ، فيظلم ويستبد ، هو أنه لا يرى حاجزا يمنعه عن ظلمه ، وفي العبارة ايجاز بالحذف بمعنى « لا يرى حاجزا يمنعه من ظلمه » وهذا المحذوف مفهوم لا يحتاج لذكره ، وربما لأن الكاتب يفسر ويوضح في جملة معطوفة « بالفاء » شرطية تأتي بيان وايضاح للكلام السابق فيقول : « فلو رأى الظالم على جنب المظلوم سيفا لما أقدم على الظلم » ليكنى بها عن تجنب الظالم للمظلوم إذا وجده يقظا مستعدا لمواجهته ، ثم يذكر قولا في حكم المثل التوكيد على رأيه وهو « الاستعداد للحرب يمنع الحرب » .

ويستمر في حديثه عن المستبد فيقول :

« المستبد إنسان ، والانسان أكثر ما يألف الغنم والكلاب ، فالمستبد يود أن تكون رعيته كالغنم دراً وطاعة ، وكالكلاب تذللا وتملقا ، وعلى الرعية أن تكون كالخيل إن خدمت خدمت ، وإن ضربت شرست . بل عليها أن تعرف مقامها ، هل خلقت خادمة للمستبد أم هي جاءت به ليخدمها فاستخدمها »(١٢) .

يبدأ بجملة من مبتدأ وخبر « المستبد إنسان » والخبر معروف ليس بالأمر المجهول الذي يحتاج ذكره ، ولكن الكواكبي يريد من

---

(١١) طبائع الاستبداد ١٠.

(١٢) المرجع السابق ١٠.

وراء الخبر أموراً أخرى ، يطرح هذا الخبر المسلم به ليكون دليلا على ما يقول ، لذلك يعود فيكرر لفظ « الانسان » معطوفا « بالواو » لينطلق الى حكم آخر وهو أن أكثر ألفته تكون للغنم والكلاب ، واختياره للغنم والكلاب لأنهما الأصل فى احتياجات الانسان منذ عصر البداوة ، فحياته متعلقة عليهما ، وقوله « أكثر » للتفضيل ، وربما احتاج الخبر الى سؤال مقدر محذوف، وهو « لماذا يخص الكواكبى الغنم والكلام للذكر » فيأتى بجملتين تجيبان على هذا التساؤل تحتويان على صورتين تشبيهيتين ، إذ يشبه الرعيــة بالغنم فى الذر والطاعة ، وبالكلاب فى التذلل والتملق ، وهذا التشبيه ما يود المستبد أن تكون عليه الرعية ، ثم يأتى بجملة ثالثة يعارض فيها ذلك الذى يتمناه المستبد ، فيرى أن العطاء لابد أن يكون متساويا فإذا خدم المستبد رعيته خدمته الرعية ، فيشبههم بالخيل فى أسلوب شرطى « إن خدمت خدمت ، وإن ضربت شرست » فيأتى بالفعل ورده المساوى له فى الجنس والزمن ، فيبدو تناظر الجملتين ، وتوافقهما الموسيقى .

وزيادة فى الإطناب للايضاح يأتى بجملة معطوفة بـ « بل » يقول فيهـا : « بل عليها — أى الرعية — أن تعرف مقامها » فيأتى بصياغة عامية تدل على تسرب العامية أحيانا الى لغته ، ثم يقطع ليستأنف بجملة أخرى استفهامية من تجاهل العارف حيث يتحير ما بين إجابتين « هل الرعية خلقت خادمة للمستبد ، أم هى جاءت به ليخدمها فاستخدمها » ويتضح استعمال الكواكبى لجناس الاشتقاق « خدمت ، خدمت ، خادمة ، يخدمها ، فاستخدمها » وهو استعمال شاع فى كتابه الكواكبى ، وذلك لاهتمامه باستمرار أن يكون رد الفعل — فى الغالب — من جنس الفعل ، ربما كان ذلك لأنه كان يضع باستمرار أفعال المستعمر والمستبد فى مواجهة وموازنة مع أفعال الرعيــة .

ويمكن ملاحظة كيف يتسلسل الكواكبى بالفكرة حتى يأتى عليها وذلك من سمات أسلوبه ، التى إن دلت فإنما تدل على طول خبرة

وقدرة فائقة على تحديد أفكاره بحيث تؤكد على ذكائه وفراسته إذ يجعل القارىء يشاركه فى الانتقال من فكرة لأخرى بسهولة وبساطة ، فهو يتدرج — أحيانا — بالمعنى مترقيا الى ذروته ، وأحيانا أخرى يتدرج هابطا بالمعنى حتى يصل الى جذوره أو قاعه أو لبابه .

وحديث الكواكبى عن المستبد لا ينقطع فهو يقول :

« قال المدققون إن الخوف ما يخافه المستبدون الغربيون من العلم ، أن يعرف الناس حقيقة أن الحرية أفضل من الحياة ، وأن يعرفوا النفس وعزها ، والشرف وعظمته ، والحقوق وكيف تحفظ ، والظلم وكيف يرفع ، والانسانية وما هى وظائفها ، والرحمة وما هى لذاتهـا »[١٢] .

فيبدو بوضوح قدرة الكواكبى على العطف بين الجمل بسلاسة وسهولة ، تنمى المعنى وتوضحه ، إذ يؤكد على خوف المستبد من العلم ، بأن أسند الحكم للمدققين ، وهو بذلك لا يذكر أسماء أو يحدد شخصيات ، مما يدل على أنه رأى استخلصه من مطالعاته لكتابات السياسيين ، وقوله « إن الخوف ما يخافه » ، كأنه حصر الخـوف كل الخوف فى خوف المستبد من العلم ، ويقطع ليستأنف موضحا نوع هذا العلم الذى يخافه المستبد ، فيقول « أن يعرف النـاس حقيقة ...... الى آخر كلامه » ، فيبدو التناظر بين جملتى « النفس وعزها ، والشرف وعظمته » ، وجملتى « الحقوق وكيف تحفظ ، والظلم وكيف يرجع » ، وجملتى « الانسانية وما هى وظائفها ، والرحمة وما هى لذاتها » . ليتسم أسلوبه بالإجمال ثم التفصيل .

ومثال آخر الفكرة حين تأتى مجملة ثم يقوم بتفصيلها قوله عن الدين واليقظة العقلية : « وذلك أن الناموس الطبيعى فى البشـر هو ناموس وحشى لا خير فيه لأن مبانيه هى تنازع البقاء ، وحفظ

---

(١٢) طبائع الاستبداد ٢٣٧ .

النوع ، والتزاحم على الأسهل ، والاعتماد على القوة ، وطلب الغايات ، وحب الرياسة ، وحرص الادخار ، ومجاراة الظروف ، وعدم الثبات على حال إلى غير ذلك . وكلها قواعد شر ومجالب ضر لا يلطفها غير ناموس شريف واحد مودع في فطرة الانسان ، وهو : إذعانه الفكري للقوة الغالبة : أى معرفته الله بالالهام الفطرى الذى هو إلهام النفس رشدها ، وإلهامها فجورها وتقواها »[14] .

إذ يجمل في قوله « إن الناموس الطبيعي في البشر هو ناموس وحشي لا خير فيه » وهذا الإجمال فيه غموض يحتاج لتوضيح وتفصيل وقوله « لا خير فيه » خبر منفي يحتاج الى دليل لذلك يقول « لأن مبانيه هي تنازع ... الى آخر هذه الأسباب التى تجعله ناموس وحشي لا خير فيه ؛ ثم يجمل في قوله : « لا يلطفها غير ناموس شريف » ليفصل ذلك بقوله و « وهو : إذعانه الفكري للقوة الغالبة » ثم يوضح هذه القوة بأنها معرفته الله ، ثم يبدو تأثره بالقرآن في قوله : « إلهامها فجورها وتقواها » .

كذلك من نثر الكواكبي الذى يوضح تأثره بالقرآن قوله :

والناظر المدقق في تاريخ الاسلام يجد للمستبدين من الخلفاء والملوك الأولين والعلماء المنافقين أفعالا مريعة في إطفاء نور العلم ، ويجد أنهم طالما رأوا أن يطفئوا نور الله ولكن الله أبى إلا أن يتم نوره . فحفظ للمسلمين كتابه الكريم الذى هو شمس العلوم وكنز الحكم من أن تمسه يد التحريف »[15] .

فقوله « رأوا أن يطفئوا نور الله ولكن الله أبى إلا أن يتم نوره » متأثر فيه بالذكر الحكيم ، والكواكبي يأتى بالعبارات المستوحاة من كتاب الله في كل مناسبة تقتضي برهانا قويا ، لتكون أقوى دليل على حكمه ورأيه .

---

(١٤) أم القرى ٢٨ .

(١٥) طبائع الاستبداد ٢٨ .

كذلك قوله عن الحرية :

وعندي أن البلية فقدنا الحرية وما أدراك ما الحرية : هي ما حرمنا معناه حتى نسيناه ، وحرم علينا لفظه حتى استوحشناه »[١٦] .

فقد استوحى من القرآن الصياغة دون المعنى في « الحرية ما أدراك ما الحرية » ، ولنجده يسجع في « البلية ، والحرية » و « معناه ، نسيناه ، استوحشناه » وفي الواقع أن الكواكبي كان يلجأ أحيانا للسجع حين ينعى بعض القيم الفاسدة في المجتمع أو حينما يبرز عادة ذميمة أو فقد الناس لحق من حقوقهم يلجأ للجمل المسجوعة ليسهل ترديدها على الألسن والتعلق بمعناها بيسر فتبقى في الأسماع ، وتحفظها القلوب .

كذلك قوله في المال :

« لا يتجاوز المال قدر الحاجة بكثير لأن إفراط الثروة مهلكة للأخلاق الحميدة في الإنسان فإنه ليطغى أن رآه استغنى »[١٧] .

أما عطف الأفعال فيتوسل به الكواكبي في كلامه كثيرا بحيث يبدو كظاهرة لغوية بالاضافة الى التوكيد بالتكرار والسجع والجناس ، فيقول عن الحرية :

« ولا شك أن الحرية أعز شيء على الانسان بعد حياته وأن بفقدانها تفقد الآمال وتبطل الأعمال وتموت النفوس ، وتتعطل الشرائع وتختل القوانين »[١٨] .

نلحظ عطف الأفعال في جملة تميزت بالصياغة الثنائية بين الفعل والفاعل . فالحرية وهي أعز شيء على الانسان بعد حياته إذا فقدت

---

(١٦) أم القرى ٢٢ .

(١٧) طبائع الاستبداد ٦٧ .

(١٨) أم القرى ٢٢ .

ترتب على ذلك الكثير من الأمور المروعة التى يذكرها الكاتب للتوكيد على أهميتها للفرد والجماعة .

وإذا عدنا للاسلوب الانشائى الذى توخاه الكواكبى فى كلامه لوحظ أنه من الصياغات المميزة لأسلوبه ، وخاصة فى المواجهات الخطابية حيث خاطبت الأمة ، أو الرعية ، أو القوم ، أو المستعمر ، أو الغرب والشرق ، أو الشباب فهو أسلوب الخطابة على منبر الصحافة ، حيث يتوسل بكل أساليب الإنشاء لإبلاغ دعوته ، وتصحيح المفاهيم ، إظهارا للحقيقة لا إظهارا للفصاحة .

ولنتأمل خطابه الى هؤلاء القوم الذين يخضعون لغير الله ، ساخرا من أفعالهم فيقول :

« يا قوم سامحكم الله ، لا تظلموا الأقدار وخافوا غيرة المنعم الجبار ، ألم يخلقكم أحرارا ، لا يثقلكم غير النور والنسيم فأبيتم إلا أن تحملوا على عواتقكم ظلم الضعفاء وقهر الأقوياء . لو شاء كبيركم أن يحمل صغيركم كرة الأرض لحنى ظهره ، ولو شاء أن يركبه لطأطأ له رأسه ، ماذا استفدتم من الخضوع والخشوع لغير الله ، وماذا تؤملون من تقبيل الأذيال والأعتاب »[١٩] .

يتنوع الأسلوب من نداء « يا قوم » الى أمر « سامحكم الله » خرج الى معنى العتاب ، الى نهى « لا تظلموا » الى أمر « خافوا » خرجا الى معنى الالتماس ثم الى استفهام « ألم يخلقكم أحرارا » للتقرير ، حيث يقرر حقيقة معلومة ، ثم يتوسل بجملة القصر « لا يثقلكم غير النور والنسيم » وقصر ما يثقلهم على النور والنسيم كناية عن أن الله خلقهم لا يثقلهم شيء ، لأن « النور والنسيم » لا يثقل ، وفى ذلك توكيد على ما ينعمون به من طبيعة مهدها الله لهم ، ويمكن لمح السخرية من أنهم أثقلوا على أنفسهم فى حين خلقهم الله أحرارا ، ومع ذلك أبو إلا أن يحملوا على عواتقهم « ظلم الضعفاء ، وقهر

---

(١٩) طبائع الاستبداد ١١٧ .

الأقوياء » ليسجع بين الجملتين المعطوفتين ، ثم يلجأ الى أسلوب الشرط لزيد من الايضاح ، حيث يروق له الإطناب فى القول بأن « لو شاء كبيركم أن يحمل صغيركم كرة الأرض لحنى ظهره » وأنه « لو شاء أن يركبه لطأطأ له رأسه » والكبير والصغير فى لغة الكواكبى تعنى القوى المستبد والضعيف المقهور ، فيبدو بوضوح أنه يسخر من هذه العلاقة المستبدة بينهما ، وحمل الصغير لكرة الأرض مبالغة فيها إغراق ، فهو أمر غير ممكن عقلا أو عادة ، لذلك قال « لو » فاستخدام أداة الشرط يأتى كثيرا فى الأمور المبالغ فيها للتأكيد على أنها غير ممكنة ، وانما هى مبالغة فى التعبير يقصد بها التوكيد على الطاعة المفرطة والتذلل المقوت من الصغير للكبير ، وقوله « طأطأ الرأس ليركبه » أمر مقبول عقلا وعادة ، لذلك فإن ذكره للكناية عن تسخير القوى للضعيف ، وفيه تشبيه ضمنى له بالحيوان الذى يركب •

ثم يقول مستأنفا الحديث فى نفس الموضوع :

« أليس منشأ هذا الصغار والهوان هو ضعف ثقتكم بأنفسكم كأنكم عاجزون عن تحصيل ما تقوم به الحياة ، وحسب الحياة لقيمات من نبات تقمن صلب ابن آدم ، وقد بذلها الخلاق لأضعف الحيوان • فما بال الرجل منكم يضع نفسه مقام الطفل الذى لا ينال من الكبير مراده إلا بالتذلل والبكاء ، أو موضع الشيخ الفانى الذى لا ينال حاجته إلا بالتملق والدعاء »(٢) •

هكذا يخاطب القوم — وفى الواقع فإن الكواكبى فى مواضع كثيرة يخاطب القوم أو الرعية لكنه لا يقصد بخطابه قوم معينين — لذلك فإن كتاباته تتميز بالعموميات وأنه لا يقصد قوماً أو حكاماً بعينهم — بل دائما قوله عام يراد به أى قوم من أمم الشرق وأى حكام عليهم ، إلا فى بعض المواقف النادرة التى يحدد فيها الحكام

---

(٢) المرجع السابق ١١٧ •

العثمانيين مثلا أو يحدد المستعمر وخاصة الفرنسيين ، فإنه دائماً يخاطب الغرب أو يتحدث عنه دون تحديد جنسية إلا فيما ندر .

ونعود للنص السابق لنلحظ تأثره بالحديث الشريف « حسب ابن آدم لقيمات يقمن أوده » ، فيقول : « حسب الحياة لقيمات من نبات تقمن ضلع ابن آدم » . وفي الواقع يلحظ القارئ لكتابيه أنه كرر هذا المعنى أكثر من مرة ، وهذا وإن دل فإنما يدل على طبيعته الزاهدة الراضية بأقل القليل ، فإن تكرار العبارة يخاطب ما في نفسه من شعور بالاكتفاء ، فقد أكد على هذا المعنى في مواضع كثيرة منها قوله « حسب ابن آدم لقيمات يقمن صلبه »[٢١] ، و« حسب المرء لقيمات يقمن صلبه »[٢٢] . ويلجأ الكواكبي للتصوير لتوضيح هوان الضعيف ، النابع من عدم ثقته بنفسه ، فيشبه هيئة الرجل الضعيف في تذلله لنيل حاجته بهيئة الطفل الذي يلجأ للتذلل والبكاء لنيل مراده من الكبير ، وبهيئة الشيخ الفاني يتملق ويدعو لنيل حاجته ، وقوله « الشيخ الفاني » مبالغة في كبره وعجزه ، وكل ذلك في محاولة للتأثير على الضعيف ولفت انتباهه لحقيقة أمره وإظهار سلبياته ، وهذا الأسلوب الساخر اتبعه الكواكبي كثيراً ؛ لأن في رأيه أن معرفة الداء تحدد الدواء الذي يؤدي الى الشفاء .

وإذا كان في أسلوبه جرأة وصراحة ، فما ذلك إلا لاهتمامه البالغ بتحسن حال الناس ، وحال أمم الشرق كلها . فالكواكبي هو المصلح الاجتماعي الذي يبرز العيوب ويضخمها بوضعها تحت المجهر ، ثم يحاول ايجاد الحلول ووصف العلاج المناسب والناجع ، فهو لا يكتفي بالنقد واظهار السلبيات بقدر اهتمامه بإيجاد الوسيلة المصححة لمسار الأمة ، لذلك تراه يخاطب القوم قائلا :

« يا قوم رفع الله عنكم المكروه : ما هذا التفاوت بين أفرادكم ؛

---

(٢١) المرجع السابق ١٢٣ .

(٢٢) المرجع السابق ٦٦ .

وقد خلقكم ربكم أكفاء في البنية ، أكفاء في القوة ، أكفاء في الطبيعة ، إكفاء في الحاجات ، لا يفضل بعضكم بعضاً إلا بالفضيلة ، لا ربوبية بينكم ولا عبودية ، والله ليس بين صغيركم وكبيركم غير برزخ من الوهم : ولو درى الصغير بوهمه ، العاجز بوهمه ، ما في نفس الكبير من الخوف منه لزال الإشكال وقضى الأمر الذى فيه تختلفون وفيه تشتقون »[٣٣] .

نلحظ تأثره بالقرآن في قوله « وقضى الأمر الذى فيه تختلفون » وروح لغة رسول الله في قوله « يفضل بعضكم بعضاً إلا بالفضيلة » . ثم هذا التوكيد على وجود الكفاءة التى خلق الناس عليها بتكرار « أكفاء » أربع مرات بجمع التكسير لاثبات الكفاءة في البنية والقوة والطبيعة والحاجات ، وهي أمور عطف بينهما لتناظرها ، فهي في رأيه أهم ألوان الكفاءة الطبيعية ، ثم يقصر فضل بعضهم على بعض — على الفضيلة فيجانس بالاشتقاق بين « يفضل والفضيلة » ليؤكد على شغف الكاتب في ذكر رد الفعل من جنس فعله .

ثم يؤكد بالقسم وبالقصر على عدم وجود فوارق بين الكبير الغنى والصغير الفقير ، ويؤكد ذلك بأن ما بينهما هو برزخ من الوهم ، حيث شبه البرزخ بالوهم . ثم يؤكد مرة أخرى بالشرط أن الكبير يخاف من الصغير ولكن الصغير لا يدرى ، وأنه لو درى لزال الإشكال ، يريد بذلك إزالة التفاوت المصطنع بينهما .

ولإبراز شغفه بالجمل الشرطية نذكر نصاً رائعاً له ، يصور فيه حياة الفقير تصويراً مثيراً بنى فيه كل عباراته على أسلوب الشرط يبسط فيه الكلام بسطاً ، حيث ينتقل من معنى الى آخر في تسلسل وترتيب منطقى لمراحل حياة الفقير حيث يصف حاله في عصره فيخيل للقارىء أنه رسام بارع ومصور واقعي تغلغل في أعماق الفكرة حتى أتى على دقائقها ، إذ يتتبع عيشة الفقير منذ أن كان جنيناً حتى

---

(٣٣) المرجع السابق ١١٧ .

ولادته ثم إلى أن يتوفاه الله ، ويتخلل ذلك نقد لاذع للبيئة والمجتمع ، حيث يظلم الإنسان أخيه الإنسان فيقول :

« وإذا افتكرنا كيف ينشأ الأسير في البيت الفقير ، وكيف يتربى نجد أنه يلقح به ، وفي الغالب أبواه متشاكسان متناكدان ، ثم إذا تحرك جنيناً حرك شراسة أمه فشتمته ، أو ازدادت آلام حياتها فضربته ، فإذا ما تما ضيقت عليه مقره لألفتها الانحناء خمولا أو التضرر صغاراً ، أو التقلص لضيق الفراش »[٢٤] .

إذن يؤكد الكواكبي أن تعاسة الفقير تشمله منذ أن لقح به وتظل تلازمه وهو جنين ، فيتوسل بأسلوب الشرط لترتيب مراحل الأفعال وردودها وتعليلاته على رد الفعل في كل منها ، فينسج صورة قريبة من الواقع لأحوال الفقير ، يبرزها ببعض المبالغات التي تؤكد هذه الأحوال ، فتخرج الصورة تعبيراً صادقاً يثير روح الشفقة والرثاء للفقراء .

يبدأ النص بجملة شرطية تحتوى على لفظ عامى « افتكرنا » بدلا من « تفكرنا » ، ثم يأتى بجملة مسجوعة « كيف ينشأ الأسير فى البيت الفقير » ، لنلحظ التوافق الموسيقى فيها ، ونادراً ما يعطف المترادفات مثل « متناكدان متشاكسان » ، أما قوله « فى الغالب » فلحرصه الشديد على عدم التعميم فى أحكامه ، ذلك لأنه يملك عقلا متوازنا بعيداً كل البعد عن التعصب فى الرأى ، ثم يستعمل أسلوب الشرط ثانية لتصوير حال الجنين الذى أسس على الفقر قبل ولادته ، فيقول « إذا تحرك حرك » ، ليأتى برد فعل من جنس الفعل وقوله « حرك شراسة أمه » مبالغة فى التصوير الدقيق لحال الأم الفقيرة وهى تعانى آلام الحمل ، وهو بذلك يؤكد أن الفقر يورث شراسة الطبع ، والفعل الماضى « فشتمته » يجعل القارىء يرثى لهذا الجنين الذى لا حول له ، إذ لا تكتفى الأم بأن تورثه شراستها ،

---

(٢٤) طبائع الاستبداد ٩٢ .

« فتضربه » وضرب الجنين فيه مبالغة تصل إلى حد الإغراق ؛ ثم يصف حال الجنين إذا ما نما في بطن أمه « يتضيق عليه مقره » ؛ ولكن كيف يحدث ذلك ومقره ثابت بيسعه ؛ إن أمه تتدخل لتضيق مقره فيأتى الكاتب بثلاث احتمالا تأو فلنقل بثلاث عادات هى : ألفتها الانحناء خمولاً ، أو التضرر صغاراً ، أو التلاصى لضيق الفراش ، فيأتى بالمفعول لأجله « خمولاً ، صغاراً » لزيادة الإيضاح والدقة في الوصف والتوكيد على أن أفعالها مسببة .

ويواصل تصويره لهذا الجنين حين يولد فيقول :

« ومتى ولدته ضغطت عليه بالقماط اقتصاداً أو جهلاً ، فإذا بكى تألماً سدت فمه بثديها ، أو نقسه بدوار السرير ، أو سقته مخدراً عجزاً عن نفقة الطبيب ، فإذا ما فطم يأتيه الغذاء الفاسد يضيق معدته ويفسد مزاجه »[٢٥] .

فيظل الكاتب يصور حالة التضييق التى ابتلى بها هذا الفقير ، فيتوسل بأسلوب الشرط مع كل جملة ، ولكنه يستعمل الأداة « متى » للتنويع في الأدوات ولأنه يعبر عن مرحلة جديدة حين يولد ، والضغط بالقماط توكيد على مزيد من الضغط الذى ينتابه وأثر على شخصيته وحياته فيما بعد ، والكواكبى يؤكد شغفه بتناول المفعول لأجله فيذكر أربعة منه « اقتصاداً ، جهلاً ، تألماً ، عجزاً » ، ولفظ « القماط » استعمال عامى . من الألفاظ التى تسربت الى لغته من حين لآخر ، وقوله « إذا بكى سدت فمه بثديها » رد فعل تبدو فيه شراسة الأم كما يكنى بذلك عن عدم كفاية لبن الأم لإرضاعه ، أما قوله « أو نقسه بدوار السرير » ففيه ايجاز بالحذف لعدم تكرار الفعل « سد » مرتين . و« دوار السرير » غير « تحريك السرير » ليهدأ المولود وينام ، فإن « دوار السرير » يكنى عن تعاملها معه بجفاء وقسوة ، ويؤكد ذلك دقة الكواكبى في استعمال ألفاظه الدالة

---

(٢٥) المرجع السابق ٩٣ .

على المعنى المـراد ، وأنه يحسن التعليل لكل ما يصـدر عنه من مبالغـات .

ولجوء الكواكبى إلى الإطناب أمر طبيعى كما تؤكد الدراسـة لحرصه الدائم على الدقة فى الوصف ، والاستدراك ، والتفسير والتعليل ، ولجوءه للايجاز يكون غالباً بالحذف ، أما مسـاواة اللفظ لمعناه ، فلا نكاد نلحظه إلا نادراً لشغفه الدائم لإيضاح أفكاره ، وربما كان الإطناب من أهم الطرق التى يتوسـل بها المفـكرون والأدباء والمصلحون .

وعودة إلى نص الفقير حيث يقول :

فإن كان طويل العمر وترعرع يمنع من رياضة اللعب لضيق البيت ، فإذا سال واستقم ليتعلم يزجر ، ويلكم لضيق خـلق أبويه . فإذا قويت رجلاه يدفع به الى خارج الباب ، الى مدرسـة الألفة على القذارة ، وتعلم صيغ الشتائم والسباب »[٣٦] .

وهكذا يعيش الفقير فى سلسلة من التضيق والضغط على جسده وأعصابه فيقول ساخراً « فإن كان طويل العمر وترعرع » يعنى أن من يلاقى كل هذه الضغوط قد لا يظل على قيد الحياة ، أما إذا كتبت له النجاة فإنه « يمنع » ، ويعلل السبب « بضيق البيت » أما إذا سال ليتعلم فإنه « يزجر ويلكم » وتعليل ذلك « ضيق خلق أبويه » لتتوالى جمل الشرط وتعليلاتها المناسبة ، وليسـتمر فى الشرح والتفصيل ، لنقع على أدق أمور حياة الفقير ، فيقول « فإذا قويت رجلاه يدفع » للكناية عن أنه يدفع خارج البيت بمجرد استطاعته السير وقد لا يقوى على رعاية نفسه فيحرض على الفساد ، ليتكرر الفعل المضارع بصيغة المبنى للمجهول أربع مرات « يمنع ، يزجر ، يكلم ، يدفع » وكأن كل شيء وقف حائلا بينه وبين أن يمـارس حياته الطبيعية ، فيترك نهباً للالفة على القذارة ، وتعلم صـيغ

(٣٦) المرجع السابق ٩٣ .

الشتائم والسباب ، ليشبه هذا بالمدرسة ، وليؤكد على أنه يترك ليتعلم الفساد ويتقنه .

ويستمر الكواكبي في تصوير حال الفقير فيقول :

« فإن عاش ونشأ وضع في مكتب أو عند ذي صنعة ، ويكون أكبر القصد ربطه عن السراح والمراح ، فإذا بلغ الشباب ربطه أولياؤه على وتد الزواج كي لا يبرح يقاسمهم شقاء الحياة ، ويجنى على غيره كما جنى عليه أبوه »[٢٧] .

وقوله « فإن عاش » يناظر قوله السابق « فإن كان طويل العمر » للتوكيد على أن بقاءه بعد هذه الظروف الصعبة أمر محتمل ، فقد لا يستطيع التحمل . وقوله « وضع » يتمم سلسلة الأفعال المبنية للمجهول التي سبقت ليكون نتيجة طبيعية للتضييق والضغط الذي لاقاه لتنتهي به الحال أن يكون مسيرا لا اختيار له في عمله أو زواجه .

ويستطرد الكواكبي قائلا « ويكون أكبر القصد ربطه عن السراح والمراح » ليجانس بين اللفظين « السراح والمراح » ويعبر بالمجاز في « ربطه » أي شغله على سبيل الاستعارة التبعية في المصدر ، أو مكنية بتشبيهه « بالحيوان » الذي يربط في « وتد » يؤكد ذلك قوله « ربطه أولياؤه على وتد الزواج » ليشبه الزواج بالوتد ، وقوله « كي لا يبرح يقاسمهم » كناية عن أن حاله سيكون كحال أوليائه من البؤس والشقاء .

ثم يثبت الكواكبي أن هذا الفقير قد تعود الضغط والتضييق فيقول :

« ثم يتولى التضييق على نفسه حتى بتثقيل الثياب المانعة حركة جسمه ، ويتولى المستبدون الضغط والتضييق على عقله ولسانه

---

(٢٧) المرجع السابق ٩٣ .

وعمله وأمله ، وهكذا يعيش الأسير حين يكون نسمة فى ضيق وضغط ، يزول ما بين وداع سقم الى أن يستقبله الموت مضيعاً دنياه مع آخرته ، فيموت غير آسف ولا مأسوف عليه »[٣٨] .

هكذا يتنوع التضييق على الفقير من « الوالدين ، والظروف التى نشأ فيها الفقير ، ثم هو يضيق على نفسه ثم ليكمل المستبد مسيرة التضييق والضغط على « عقله ولسانه وعمله وأمله » ليستوفى الكواكبى كل ألوان التضييق عليه ، ليصير الفقير فى نهاية الأمر دمية فى يد المستبد يحركها كيف يشاء ، وقوله « وهو يتولى التضييق على نفسه » المستبد يحركها كيف يشاء . وقوله « هو يتلى التضييق على نفسه » بذكر الضمير « هو » لكى لا يظن أن الضمير فى الفعل يعود على « أبوه » فى الفقرة السابقة ، ثم يؤكد الضمير بالبدل « نفســـه » ، ويبدو شغف الكواكبى بتوالى المضافات بدون عطف فى قوله « بتثقيل الثياب المانعة حرية حركة جسمه » . وهنا نلحظ أمراً طريفاً أن الكاتب بدأ النص بقوله « كيف ينشأ الأسير فى البيت الفقير » ليختتم نصه بقوله « وهكذا يعيش الأسير » ، وما جاء فى النص عرض لحيـاة الأسر التى عاشها الفقير ، وقوله «من حين يكون نسمه » من التعبير بالحاضر المراد به الماضى بمعنى « منذ أن كان نسمة » ، وقــوله « يهرول » فعل مضارع كنى به عن الحياة المضطربة التى عاشها ، وقوله « مضيعاً دنياه مع آخرته » يكنى بذلك عن أ ن حياة الفقر التى عاشها أفسدت طبيعته وأثرت على خلقه الدينى ، لذلك فهو مضيع لدنياه مع آخرته . وقوله « غير آسف ولا مأسوف عليه » قول شائع يؤكد تأثره بلغة الصحافة فى عهده .

وهكذا يعرض الكواكبى لحياة الفقير ، وقد يلحظ القارىء أن له حساً قصصيا جيداً كان من الممكن لو تنبه له أن يبدع فى كتابات قصصية مثيرة ، إذ يتمتع الكواكبى بحس مرهف حساس دقيق يربط

---

(٣٨) المرجع السابق ٦٣ .

المعانى بعضها ببعض يرتب أفكاره ، فلا يخالها حدث يحدث ، ولكن تتوالى الأحداث بسلاسة وسهولة .

والصورة كما هو واضح مما سبق وكما يتضح يبدو أنه استمد مفرداتها وأجزاءها من واقعه الذى عايشه ومن حياة الترحال التى عاشها متنقلا فى البوادى والحضر ، فنلحظ اهتمامه بالتشبيه التمثيلى وتشبيه الجمع على وجه الخصوص ، وكذلك التشبيه المفرد ، وكانت تشبيهاته التمثيلية أشبه بالموازنات بين حال وحال ، أما المجساز فكان اهتمامه أكثر بالاستعارة المكنية والتبعية ، وكما نعلم فإن الاستعارة المكنية يمكن اعتبارها تبعية إذا وافقت المعنى .

ومن التشبيه التمثيلى قوله عن الفقراء وعلاقتهم بالمستبد :

« أما الفقراء فيخافهم المستبد خوف النعجة من الذئاب ويتحبب إليهم ببعض الأعمال التى ظاهرها الرأفة ؛ يقصد بذلك أن يغصب أيضا قلوبهم التى لا يملكون غيرها ، والفقراء كذلك يخافون خوف دناءة ونذالة ، خوف البغاث من العقاب ؛ فهم لا يجسرون على الافتكار فضلا عن الإنكار ، كأنهم يتوهمون أن داخل رؤوسهم جواسيس عليهم »[٢٩] .

يشبه هيئة خوف المستبد من الفقراء بهيئة خوف النعجة من الذئاب ، وربما يعتقد لأول وهلة أن الكواكبى غير موفق فى التشبيه إذ يجعل المستبد « نعجة » التى يلتمس فيها كل خير والفقراء « بالذئاب » التى يصدر عنها كل شر ، لكن ببعض التأمل يتضح أن الكواكبى أراد من تصويره أن « المستبد » شخصيته هشة خاوية ضعيفة تستمد قوتها من فرض نفوذها على الفقراء لذلك فهو يصور خوف « المستبد » ذاته من الفقراء الذين لا يعلمون حقيقته ، ولو علموا لصاروا كالذئاب وعملوا فيه نهشاً وتقطيعا . لذلك ففى الاعتقاد أنه موفق من هذه الوجهة .

---

(٢٩) طبائع الاستبداد ٧١ .

أما قوله عن المستبد الذى يتحبب الى الفقراء بالأعمال ففى قوله « ظاهرها الرأفة » ايجاز بالقصر يكتمل بكون المعنى « وباطنها الشر » ولأن المعنى مفهوم فلا داعى لذكره ، ثم يقطع ليستأنف كلامه لبيان سبب هذا التحبب والتودد : ليؤكد على أن المستبد لا يكتفى باستنزاف مواردهم لكن يرغب فى امتلاك قلوبهم ففى « يغصب قلوبهم » مجاز بالاستعارة التبعية بمعنى يمتلك ؛ أو بتشبيه القلوب بما يمكن غصبه على سبيل الاستعارة المكنية ، والغصب أقوى فى الدلالة للتعبير عن أفعال المستبد ، لأن امتلاك القلوب يمكن ذكره بين المحبين أما غصب القلب فليس فيه معنى التودد ، فالمراد أن المستبد يحصل على ودهم بطرق غير مشروعة هم يجهلونها • وقوله « لا يملكون غيرها » أى القلوب : كناية عن تجردهم من كل ماديات الحيـاة ولا يسيطرون إلا على قلوبهم التى فى صدورهم ، فلا يمكن للمستبد الوصول إليها إلا بالحيل •

ويعود الكواكبى ليشبه خوف الفقير من المستبد بخوف البغاث من العقاب تشبيها مركباً يريد بهذا التشبيه أن يؤكد على أنه خوف توهم وخوف نابع من الشعور بالنقص والجهل بحقيقة المستبد ؛ ويمكن أن يلحظ شغف كاتبنا بتكرار المفعول به المبين للنوع والذى أكثر من التوسل به للتوكيد والتقرير فيقول « يخافون خوف دناءة •• خوف البغاث •• » •

ثم يؤكـد أنهم لا يجسرون على أن يتفكروا أو يتأملـوا فيما يجرى من حولهم أو ينكروا ما يرونه ليس فى صالحهم ؛ فصور هذا الحال الذى هم عليه بقوله « كأنهم يتوهمون أن داخل رؤوسهم جواسيس عليهم » وتوهم جاسوس داخل الرأس مبالغة وصلت الى حد الاغراق ، لذلك قال : « كأنهم يتوهمون » يؤكد الاغـراق ؛ لأن ذلك غير مقبول عقلا ولا عادة •

واستعمال « النعجة والذئب » فى تشبيهات الكواكبى متكرر أكثر من مرة ففى موضع آخر يقول عن العوام الذين يسخرهم المستبد :

« ينماعون بين يدى الاستبداد انصياع الغنم بين أيدى الذئاب حيث تجرى على قدميها جاهدة الى مقر حتفها »[٣٠] .

ولكن الكواكبى — فى هذه الصورة — يعكس التشبيه ، فيشبه العوام بالغنم والمستبدون بالذئاب . تشبيها تمثيليا ، ولكن لا تناقض بين هذه الصورة والتشبيه السابق الذى شبه فيه المستبد بالنعجة والفقراء بالذئاب ، لأن ذكاء الكواكبى جعله يأتى بالنقيضين ولكن كل فى موضعه الذى يروق فيه ويحسن ، فهو فى هذه الصورة يشبه هيئة انصياع العوام بين يدى المستبد بهيئة انصياع الغنم بين أيدى الذئاب ، ليؤكد على أن انصياعهم للمستبد ليس طاعة له ولكن لخوفها منه ، فالعوام تخشى المستبد وتخافه لأن بيده أن يؤذيها فتفر منه ولكن الى حتفها حيث لا ملجأ لها إلا أن تعيش تحت سيطرته ليسلبها ويرهق كاهلها بالأعمال الشاقة .

ولنتذكر تشبيهه الذى شبه فيه الرعية بالغنم دراً وطاعة وبالكلاب تذللا وتملقاً ، وكذلك تمنية أن تكون الرعية كالخيل .. كل ذلك يؤكد تأثره بالبيئة العربية التى عاشها ومن تشبيهه أيضا للمستبد بالخفاش وابن آوى قوله :

« لو كان المستبد طيراً لكان خفاشاً يصطاد هوام العوام فى ظلام الجهل ، ولو كان وحشاً لكان ابن آوى يتلقف دواجن الحواضر فى غشاء الليل»[٣١] .فهو يتناول باستمرار الصورة من خلال جعل شرطية تؤكد ما يتمناه الكواكبى فيستخدم « لو » مع تشبيهاته كثيرا ، ليشبه هيئة المستبد فى استغلاله للناس واستيلائه على مواردهم ، وفى المثال السابق يتصور المستبد (طيرا) فيشبهه بهيئة الخفاش يصطاد هوام الناس فى الظلام ، ويشبه الجهل بالظلام ، ليؤكد على أن المستبد لا يسيطر

---

(٣٠) المرجع السابق ٧٦ .

(٣١) طبائع الاستبداد ٣٢ .

على النفس إلا إذا ضمن جهلهم ، كما نلحظ كيف جانس بين « العوام والعــوام » .

وفي صورة أخرى يقول « الاستبداد ريح صرصر فيه إعصار يجعل الانسان كل ساعة في شأن »[٣٢] .

فيشبه الاستبداد بريح صرصر عاتية ، ويبالغ في وصفها فيجعل فيها إعصار تؤثر تأثيراً مدمراً على أحوال الانسان .

كذلك يشبه العوام بأنهم « هم قوت المستبد وقوته بهم عليهم يصول ، وبهم على غيرهم يطول » .

ليشبههم بأنهم « قوته وقوته » فيجانس بين اللفظين ، ثم طابق بين « بهم عليهم » وهو استعمال شائع في لغته ، فالمستبد يصول على العوام بمعاونتهم له . كذلك فهو يطول على غيره معتمداً عليهم ، فيجانس بين « يصول ، ويطول » جناساً ناقصاً .

كذلك يقول في موضع آخر مصوراً استيلاء المستبد على عقول العــامة :

« ولهذا كان الاستبداد يستولى على تلك العقــول الضعيفة للعامة فضلا عن الأجسام فيفسدها كما يريد .. فيكون مثلهم في انقيادهم الأعمى للاستبداد ومقاومتهم للرشد والارشاد مثــل تلك الهوام التي تترامى في النار وكم هي تغالب من يريد حجزها عن الهــلاك »[٣٣] .

وقوله « يستولى » استعارة تبعية بمعنى « يؤثر » وقوله « فضلا عن الأجسام » فيه إيجاز بالحذف مقدر هو « الأجســام الضعيفة » ، وهو يشبه هيئة انقياد العوام للمستبد ومقاومتهم لكل من يحاول ارشادهم لتجنبه وتنويرهم لمعرفته ، بهيئة « الهــوام »

---

(٣٢) طبائع الاستبداد ٩٥ .
(٣٣) طبائع الاستبداد ٧٦ .

وهى الحشرات الطائرة الضئيلة الحجم ، تترامى على النار وهى تغالب من يريد حجزها عن النار التى تؤدى الى هلاكها . والتشبيه قريب من تشبيهه السابق للعوام بالغنم تسوقها الذئاب الى هلاكها . ولكن يزيد فى المعنى أنها تغالب من يرشدها وينير عقولها .

ومعظم تشبيهات الكواكبى بأداة « مثل أو الكاف أو كما ، أو كأن » ، ولنذكر مثالا آخر للصورة عند الكواكبى حيث يصور تأثير المستبد فى نفوس رعيته فى قوله :

« وقد يبلغ فعل الاستبداد بالأمة أن يحول ميلها الطبيعى من طلب الترقى الى طلب التسفل بحيث لو دفعت الى الرفعة لأبت وتألمت كما يتألم الأجهر من النور وإذا ألزمت بالحرية تشقى وربما تفنى كالبهائم الأهلية إذا أطلق سراحها ، وعندئذ يصير الاستبداد كالعلق يطيب له المقام على امتصاص دم الأمة فلا ينفك عنها حتى تموت ويموت هو بموتها »[٣٤] .

والنص تصوير دقيق للمستبد يريد الكواكبى منه أن يؤكد على جهل الرعية وبقائها فى البؤس والفقر والذى يؤدي إلى هلاكها وهلاك المستبد معاً ، فيشبه هيئة تألم الرعية من محاولة دفعها الى الترقى بهيئة تألم الأجهر من النور ، وهو يكنى بذلك عن أنها طبعت على التسفل وتعودت على الجهل والبقاء بعيداً عن نور العلم ، كذلك يشبهها فى حال إرغامها أو إلزامها بالحرية تشقى وربما تفنى بهيئة البهائم الأهلية والقيد بقوله « الأهلية » لأنها تتعود العيش فى مكان مغلق فإذا أطلق سراحها لا تستطيع مواجهة النور لتعودها العيش بعيداً عن النور ، وقوله « إذا أطلق سراحها » فيه ايجاز بالحذف والمحذوف « إذا أطلق سراحها تهلك » .

ثم ينتقل الكواكبى الى صورة ثالثة هى استنتاج طبيعى للفكرة التى عرضها فقوله « وعندئذ يصير الاستبداد » ، دليل على أن ذلك

---

(٣٤) المرجع السابق ١١٠ .

نتيجة لما سبق ، والكلام معطوف لأنه مزيد من الايضاح والتفسير إذ يشبه هيئة استغلال المستبد للرعية بهيئة العلق يطيب له القسام على امتصاص الدماء ، دماء الناس ، ليهلك كلاهما ، وهو يكنى بذلك عن أن استنفاذ المستبد لقوى الأمة يؤدي الى هلاكها وبهلاكها يكون هلاكه ، فيؤكد على أن لفعلهم رد فعل معاكس •

ودائما أبدا يحارب الكواكبى الفقر والاستبداد بكل الطرق والوسائل ، لأنه يعتبر أن الفقر هو سبب كل داء فيقول :

« لأن الفقر قائد كل شر ورائد كل نحس ، فمنه جهلنا ومنه فساد أخلاقنا بل منه تشتت آرائنا حتى في ديننا ، ومنه فقد إحساسنا ومنه كل ما نحن فيه أو نتوقع أننا ستوافيه »[٣٥] •

يشبه الفقر بقائد كل شر ، ورائد كل نحس ، وتكرار « كل » للتوكيد كما عودنا الكواكبى كذلك يكرر « فمنه » أربع مرات ، للتوكيد — وذلك مع كل جملة يثبت من خلالها أنه قائد كل شر ورائده ، ليجمل ثم يفصل ، بعطف الجملة المفسرة لضرر هذا الفقر ، وهو يسجع بقوله « كل ما نحن فيه ، أو نتوقع أننا ستوافيه » •

والإجمال ثم التفصيل من سمات لغة الكواكبى الأساسية والهامة والتي تؤكد عقليته المفكرة ودقته البالغة في ترتيب أفكاره ونسجها وكأنها عقود ينظمها ويرتبها ، فهو أحيانا يلقى بالخبر مجملا ثم يفصله ، وأحيانا أخرى يفترض سؤالا ثم يجيب عنه مفسرا وموضحا وهكذا ، بطريقة مشوقة للقارىء ، وكلامه عام لا يخص به بلدا معينا أو حاكما بعينه ، وأغلب الظن أنه كان يخاف العثمانيين لذلك لم يرد أن يقلبهم عليه فكانت آراؤه بالعموم ذلك بالإضافة الى أنه كان عقلية مفكرة مصلحة تحاول أن تكشف المساوىء والعيوب وتعمل جاهدة للبحث عن الحلول المناسبة ، ومن طبيعة المفكرين والزعماء المصلحين أن معظم أفكارهم تتسم بالشمول

---

(٣٥) أم القرى ٤١ •

والعمومية فهو حين يخاطب القوم ففي الغالب يقصد كل أقوام الشرق وإذا خاطب الشباب قصد عموم الشباب ، ولنذكر مثالا لذلك يخاطب الشباب قائلا :

« يا قوم وأريد بكم شباب اليوم رجال الغد ، شباب الفكر رجال الجد ، أعيذكم من الخزى والخذلان بتفرقة الأديان ، وأعيذكم من الجهل ، جهل أن الدينونة لله وهو سبحانه ولى السرائر والضمائر ولو شاء ربك لجعل الناس أمة واحدة »[٣٦] .

يبدأ بنداء عام « يا قوم » ثم يخص منهم « الشباب » مادحاً إياهم مستنهضا هممهم قائلا « شباب اليوم ، رجال الغد » ثم يكرر « شباب الفكر ، رجال الجد » ليجانس بين « الغد ، والجد » ويجانس بين « الخزى والخذلان » ثم السجع في « الخذلان ، والأديان » ونلاحظ أن القطعة تتميز بالتكرار حيث كرر لفظ « رجال ، وشباب ، والجهل » والجمع بين المترادفين « السرائر والضمائر » وما بينهما من مجانسة ناقصة ، والمطابقة بين « اليوم والغد » ليتأكد شغفه بالأساليب الانشائية والتكرار والجناس والسجع والمطابقة هذه الألوان البلاغية التى حظيت بالنصيب الأوفر من لغته .

وللشباب نصيب وافر من خطاب الكواكبى حيث يقول لهم :

« نرجو لكم أن تبنوا قصور فخاركم على معالى الهمم ، ومكارم الشيم لا على عظام نخرة ، وأن تعلموا أنكم خلقتم أحراراً لتموتوا كراما فاجتهدوا أن تحيوا حياة رضية يتسنى فيها لكل منكم أن يكون سلطاناً مستقلا في شئونه ، لا يحكمه غير الحق وشريكاً أميناً لقومه يقاسمهم ويقاسمونه الشقاء والهناء ، وولداً باراً لوطنه لا يبخل عليه بجزء من فكره ووقته ، وماله ، ومحباً للانسانية يعمل على أن خير الناس أنفعهم للناس »[٣٧] .

---

(٣٦) أم القرى ٧٩ .

(٣٧) أم القرى ٣٩ .

يخاطب الكواكبي الشباب بصيغة الأمر التي خرجت الى معنى الرجاء ، إذ يرجوهم أن ينهضوا ليبنوا مجدهم ، فيشبه الفخار بالقصور ؛ يرجوهم أن يبنوها على معالي الهمم ومكارم الشيم ، وينفي أن يبنوها على « عظام نخرة » كناية عن حياة الاستبداد والفقر التي يعيشونها ، فقوله « أن تبنوا وأن تعلموا » عطف فعلين منصوبين يراد بهما الأمر على سبيل الالتماس .

والكواكبي شغوف بعطف الجمل بعضها على بعض سواء الجمل القصيرة التي تعتمد على الثنائيات أو الجمل الطويلة التي تعتمد في الغالب على الشرط والقصر ، ذلك لأن العطف يتيح له أن ينطلق في الحديث ، ولأن طبيعته كمفكر ومحلل ومدقق تتطلب أن يتناول المعنى من كل جهاته ، وهذا العطف يؤكد حماسة الكاتب في خطابه كما يؤكد على أن أفكاره تنهمر على قامه متلاحقة متتابعة .

ويمكن ملاحظة المطابقة — في النص السابق — بين « لتموتوا — وتحيوا » وبين « الشقاء والهناء » والمطابقة في كلام الكواكبي دليل فكر وعنوان منطقه الذي يوازن باستمرار بين المتناقضات ، وقد يكون التناقض بين معطوفين وذلك كثير ، وقوله « أن تحيوا حياة رضية » إجمال قام بشرحه لتوضيح كيف تكون هذه الحياة الرضية بأربع جمل هي صفات يتصف بها من يحيا هذه الحياة فيقول : « أن يكون سلطاناً ... ، وشريكاً أميناً لقومه .. وولداً باراً ... ومحبا للانسانية .. » ليفسر أيضا هذه الصفات . ثم يأتي تأثره بالحديث الشريف في قوله : « أن خير الناس أنفعهم للناس » .

ويوضح الكواكبي أقبح آثار الضعف التي أصيب بها العوام فيقول :

ومن أقبح آثار هذا الخور نظرهم الكمال في الأجانب ، كما ينظرون الكمال في آبائهم ومعلميهم ، فيندفعون لتقليد الأجانب واتباعهم فيما يظنونه رقة وظرافة وتمدناً ، وينخدعون لهم فيما يغشونهم به ، كاستحسان ترك التصلب في الدين والافتخار به ،

فمنهم من يستحى من عمامته ، وكالبعد عن الاعتزاز بالعشيرة كأن غيرهم من سقط البشر ، وكنبذ التحزب فى الرأى كأنهم خلقوا قاصرين ، وكالقعود عن التناصر والتراحم بينهم كى لا يشم من ذلك رائحـة التعصب الدينى ، وإن كان على الحق ، الى نحو ذلك من الخصال الذميمة فى أهل الخور من المسلمين الحميدة فى الأجانب »(٣٨) .

وقوله من « أقبح » أسلوب تفضيل ، استعمله الكواكبى فى مواضع كثيرة بغرض التوكيد على أمر يشترك معه عدة أمـور ، ليركز الانتباه على هذا الأمر الذى خصه بالذكر دون سواه ، فهو يرى أن من أقبح آثار الضعف فى المسلمين نظرهم الكمال فى الأجانب ، وآثار الضعف قد أطال الكواكبى فى ذكرها وتحليلها وتفسيرها ، وهو يرى أن نظر المسلمين هذه النظرة أقبح أثر لضعفهم ، ثم يبدأ فى شرح وايضاح هذا الخور والضعف فيعدد الخصال الذميمة فى أهله ، فإذا عدنا الى النص وقرأناه مرة تلو الأخرى لوحظ أنه يتبع نظـاماً متكرراً فى صياغة أساليبه واستخداماته اللغوية ، من تناظر بين الجمل ، حيث يأتى بأمثلة للخصال الذميمة يستعمل معها « الكاف » فى قوله « كاستحسان ، كنبذ ، كإهمال » الى آخر هذه الخصال ، وكل خصلة يوضحها بتفسير مناسب لها ، فيقول مثلا « كاستحسان ترك التصلب فى الدين والافتخار به » ثم يفسر هذه الخصلة المذمومة بقولهم « فمنهم من يستحى من الصلاة فى غير الخلوات » . وهكذا كلما ذكر خصلة مثـل لها .

ولغة التمثيل لكل ما يقول لغة سائدة فى كلامه ، لا يفتأ أن يمثل لكل ما يقول بما يؤكد اتساع علمه وكثرة معارفه .

كذلك نكمل استجلاء لغة الكواكبى بحديثه الساخر عن الواهنة من أبناء الأمة فيقول :

« وهؤلاء الواهنة ، يحق لهم أن تشق عليهم مفارقة حالات

---

(٣٨) أم القرى ٨٢ .

ألفوها عمرهم ، كما قد يألف الجسم السقم ، تلذ له العافية فإنهم منذ نعومة أظفارهم ، تعلموا الأدب مع الكبير ، يقبلون يده أو ذيله أو رجله ، وألفوا الاحترام فلا يدوسون الكبير ولو داس رقابهم ، وألفوا الثبات ثبات الأوتاد تحت المطارق ، وألفوا الانقياد ولو إلى المهالك ، وألفوا أن تكون وظيفتهم في الحياة دون النبات ، ذاك يتطاول ، وهم يتقاصرون ، ذلك يطلب السماء وهم يطلبون الأرض ، وكأنهم للموت مشتاقون ، وهكذا طول الألفة على هذه الخصال قلب في فكرهم الحقائق وجعل عندهم المخازي مفاخر »[٣٦] .

يسخر من هؤلاء الضعفاء الذين ألفوا تلك الخصال الذميمة ، فيشبه حالهم إذ يشق عليهم مفارقة هذه الخصال بحال الجسم المريض يألف السقم فلا تلذ له العافية وإذا كان هذا أمر غير منطقي فذلك أدل على نفوسهم المريضة الضعيفة التي لا تقبل الشفاء ، وبأسلوب ساخر يوضح العلاقة بين هؤلاء الواهنة وكبرائهم الذين سيطروا على عقولهم ومفاهيمهم ، والكواكبي يعني « بالكبير » كما سبق وذكر هو المتولي شئون الضعفاء والمهيمن عليهم فيكني عن ضعفهم ساخراً ، بعبارات معطوفة بعضها على البعض الآخر ، ليكرر — كالمعتاد — الفعل الماضي « ألفوا » أربع مرات ، وقوله « ألفوا الاحترام » ، « ألفوا الثبات » ثم بما يشبه المدح ، وقوله « فلا يدوسون الكبير ولو داس رقابهم » كناية عن تمكن هذه العادة الذميمة في نفوسهم فهم يحترمون حتى من يذلهم ، ثم يشبه ثباتهم بثبات الأوتاد تحت المطارق ، ليكني بذلك عن هلاكهم بسبب تذللهم وضعفهم وتمكن المستبد منها ، ثم يقرن بين هؤلاء الضعفاء وبين النبات بأسلوب ساخر يظهر ضعفهم واستسلامهم وندرة طموحاتهم ، وهذه المقارنة فيها نوع من تشبيه النقيضين ، فإذا كان النبات يتطاول فهم يتقاصرون ، فيأتي بصيغتي المبالغة « يتطاول ، يتقاصر » على وزن

---

(٣٦) أم القرى ٨٣ .

« يتفاعل » فيشبههم بالمشتاقين الى الموت على سبيل المبالغة فى استسلامهم ورضوخهم .

وللكواكبى نص آخر عن حال الشرق صاغه ساخرا من تخلفه عن ركب الحضارة والتقدم بعد أن كان رائدها ، فيطيل فى تصوير نومة فيقـول :

« إننا كنا علماء راشدين وكان جيراننا متأخرين عنا فعرفنا البقاء فنمنا ، واجتهدوا فلحقوا ، ولبثنا نياماً ، فاجتازوا وسبقونا ، وتركونا وراءهم ، وطال نومنا فبعد الشوط حتى صار ما بعـد وراءنا وراء . وصغرت نفوسنا وفترت همتنا ، وضعف إحساسنا فيئسنا من اللحاق والمجاراة وخرجنا من ميدان المنافسة والمباراة ، والسنتنا تفيض بقولنا سواء علينا جزعنا أم صبرنا ما لنـا من محيص ، فعدنا الى كهف النوم مستسلمين للقضاء ، نطلب الفرج بمجرد التمنى والدعاء ذاهلين عن أن الله تعالى جلت حكمته رتب هذه الحياة الدنيا على أسباب ظاهرية ، ولم يشأ أن يجعلها كالآخرة عالم اقتدار »[٤٠] .

وتتأتى دقة الصياغة فى هذا النص من تتبع الكاتب لأحوال الشرق منذ أن كان رائدا للعالم ، فيصور ما أصابه من ركود وتخلف بأسلوب ساخر متهكما من غفلته ، فيشبه هذه الغفلة « بالنوم » الذى طال ، وطال فى كلامه حتى أثبت ما منى به الشرق من فتور وتخلف ، وقوله « فعرفنا البقاء فنمنا » كناية عن إحساسهم بالقوة والقـدرة والتفوق حيث اغتروا فغفلوا وقعدوا عن الاستمرار فى تقدمهم فبقوا على ما هم عليه ظناً منهم أنهم بلغوا مرادهم واكتفوا بذلك ، وواضح أن الجملة السابقة فيها ايجاز بالقصر ، لأنها ألفاظ قليلة تحوى معانى كثيرة ، والحقيقة أن الايجاز بنوعيه — أيضا — من سمات الكواكبى . يصف « بالفناء » الأحداث التى مر بها الشرق فى

---

(٤٠) طبائع الاستبداد ٣٩ .

ترتيب وتعقيب جميل ، حيث يعطف أفعالا ماضية بالواو يتخللها أفعال ماضية معطوفة « بالفاء » ليكون هذا الفعل مسبب عن الفعل الذى تقدمه ، أو مفسر له ، أو أن لكل فعل رد فعل ناسبه ولا تخفى براعة الكواكبى فى عطف الأفعال بهذه الطريقة . حتى بلغت الأفعـــال خمسة وعشرون فعلا ماضيا كلها تؤكد ما وصل اليه الشرق من ركود وتخلف ، ويشعر القارىء بطول ما أصابه من نوم وغفلة بتكرار الفعل بمشتقاته : « فنمنا ، نياما ، نومنا ، النوم » ، وكل فعل له رد فعل يناسبه . « نمنا ، واجتهدوا فلحقونا » ، « وليتنا نياما ، فاجتازوا ، وسبقونا ، وتركونا » ، و« طال نومنا ، فبعد الشوط » ، « وصغرت ، وتقرت ، وضعف إحساسنا فيئسنا » ، « ورضـــخنا قعودنا » كل هذه الأفعال التى أدارها بذكاء ورتبها بحكمة بحيث نجد لكل فعل معناه المناسب والمؤيد لفكرته ، لتزيدنا إحساسا بهذه الفجوة العميقة التى أحدثها التفوق الغربى . كما نلحظ تأثر الكاتب الدائم بالقرآن الكريم فى قوله : « سواء علينا أجزعنا أم صبرنا ما لنا من محيص ... » فيصل بأسلوبه الساخر الى تصوير حال الشرق فى استسلامه بمن عادوا الى كهف النوم على سبيل الاستعارة التمثيلية .

ولكن الكواكبى يحارب استسلامهم بدعوى قولهم « ســـواء علينا أجزعنا أم صبرنا ما لنا من محيص » وينتقد طلبهم الفـــرج بمجرد التمنى والدعاء ، وهنا نلحظ أن هناك من كانوا يطوعون كلام الله وحديث نبيه ليلائم أهواءهم وأغراضهم الهدامة ، وفى الواقـــع هى قضية يعانى منها المسلمون فى كل العصور .

ويرى الكواكبى فى نهاية كلامه أن الله جلت حكمته قد رتب الحياة الدنيا على أسباب « ظاهرية » وهو يكنى بذلك عن ضرورة العمل الجاد فى الحياة الدنيا التى خلقنا الله لنعمرها بالعلم والعمل الجاد واستثمار الجهد لرقى الشعوب المسلمة التى ترفع اســـم الله عاليـــا .

وبعد فهذه دراسة مختصرة للغة الكواكبى بالقياس الى ما كتبه

فى كتابيه « طبائع الاستبداد ، وأم القـــرى » واللذان يحتاجان للمزيد من الدراسة والتحليل الذى لابد وان يحمل فى طياته أفكار هذا الرائد المعلم . ويمكن بعد هذه المعالجة السريعة أن نستخلص بعض الأمور الهامة التى ميزت لغة الكواكبى بالاضافة لكل ما سبق :

**أولا** : اجتنابه للصيغ المولدة والصيغ التركية التى كانت شائعة فى كتابات عصره ، وربما يرجع السبب الى كراهته المطبقة للعثمانيين والأتراك ، فلم يكن يلجأ للتمثيل بكلامهم .

**ثانيـــا** : أن أسلوبه نمط من أنماط الحديث الخطـــابى ، أو الخطابة المكتوبة ، فإذا علمنا أن الكواكبى لم يكن خطيب منبر ولم يكن أسلوب المنبر يغريه فى جميع الأحوال ، لأنه أسلوب لم يخلق له ، ولم يطبع عليه ، تأكد أن إيمانه بفكره وشعوره ببداهة دعوته وصدق رغبته فى إقناع غيره ، بما هو مقتنع بضرورته لعامة قومه ، قد جعله يكتب أحياناً وهو يحس أنه يثور ثورة الخطيب .

**ثالثـــا** : أن أسلوبه أسلوب التقسيم واســـتيفاء الكلام فى الموضوع ، أخذاً ورداً وشرحاً وتفسيراً واستدراكاً ، وتقليبا للمعنى من جميع وجوهه ، كما تطورت فى ذهن صاحبها صعوداً أو هبوطاً .

**رابعـــا** : أنه يعمد تارة الى أسلوب التوكيد وتارة أخرى الى أسلوب التصوير وتحريض الخيال فجاء تصويره فى الواقـــع نمطى يدل على أنه استمد صوره من حياة البوادى والحواضر فى الشرق ، وأنه سخر الصورة الى حد كبير لتصوير المستبد ، والشرق والمستعمر ، والفقر الى غير هذه الأمور التى كانت الصورة تخدم فيها فكره . فكأن خياله كان له مهمة واحدة هى توكيد أفكاره الإصلاحية .

**خامســـا** : لغة السجع والجناس كانت تطفو على الســـطح بين الحين والآخر لترمى بظلالها على لغته ، وقد أكسبتها فى العديد من المواقف موسيقى مقبولة .

**سادسا** : شيوع بعض المآخذ النحوية والصرفية والتركيبية والألفاظ العامية فى كلامه ولنضرب لذلك بعض الأمثلة :

قوله « إن الأمراء يعيشون متلاصقون متراكمون » والصحيح : « متلاصقين متراكمين » وقوله فى بداية الكلام « القتسمن النساء » وهى « اقتسم » وقوله « وحياة النائم المزعوج » بدلا من المنزعج ، وقوله « لأن الرجل يتجر » بدل « يجر » . ولكنها قليلة بدليل ندرتها فى النصوص التى ذكرت فى الدراسة .

وبعد فالكتابين يحتاجان لمزيد من الدراسة لما ضمهما الكواكبى من أفكار رائدة تصلح لكل زمان ومكان ، ويستطيع كل شرقى أن يفيد منها وخاصة فى حياتنا الحاضرة التى نحتاج فيها لكل يد تبنى وكل عقل يفكر ويتعلم ويعلم لننهض ببلادنا ونرفع اسم الله عاليـاً .

* * *

## قـراءة بلاغيـة لرائيـة الخنسـاء

**دكتورة / عزيزة عبد الفتاح الصيفى**
المدرس بقسم البلاغة والنقد
كلية الدراسات الاسلامية والعربية
فرع البنات بالقاهرة

رائية الخنساء فى رثاء أخيها صخر تجربة شعرية صادقة ، نالت ما ناله أغلب شعر الخنساء من شهرة واسعة واهتماما كبيرا ، فهى صورة مأساوية عميقة تلاحمت فيها الأبيات ، وانتظمت فى سياق متوازن ترتبط أبياتها برابطة أسلوبية تحتاج الى قراءة بلاغية متأنية ، بحيث تتم معالجتها ككيان شعرى متكامل ، لإبراز نواحى التنوع الأسلوبى وطرق التعبير المختلفة التى أسهمت فى بنائها البلاغى •

وقد تم توزيع القصيدة ، فى ثمانية مقاطع تتواصل وتترابط لتشكل الوحدة الكلية لهذا العمل الشعرى ، وقد تم التقسيم على أساس تحديد المقاطع التى تعود على الخنساء ، والمقاطع التى تعود على صخر •

### القصـــــــــيدة

قـذى بعينيـك أم بالعـين عوار
أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدار ؟

كأن عينى لذكـراه إذا خطـــرت
فيض يسـيل على الخـدين مدار

تبكى لصخر هى العبرى وقد ولهت
ودونه من جـديد الترب أسـتار

تبكى خناس فما تنفـك ما عمرت
لها عليــــه رنـين وهى مفتـار

تبكي خناس على صخر وحـق لها
إذ رابها الدهـر إن الدهر ضرار

لابـد من ميتـة فى صرفها عـبر
والدهر فى صرفه حـول وأطـوار

* * *

قد كان فيكم أبو عمـرو يسـودكم
نعـم المعمم للداعـين نصـار

صـلب النحـيزة وهاب إذا منعوا
وفى الحروب جرىء الصدر مهصار

يا صخر وراد ماء قـد تناذره
أهـل الموارد ما فى ورده عـار

مشى السبنتى إلى هيجاء معضلة
له سـلاحان أنيـب وأظفـار

* * *

وما عجـول عـلى بو تطيـف به
لها حنينان ، إعـلان وإسـرار

ترتـع ما رتعت حتى إذا أدركت
فإنما هى تحنـان وتسـجار

لا تسمن الدهر فى أرض وإن رتعت
فإنمـا هـى إقبـال وإدبار

يوماً بأوجـد منى يـوم فارقنى
صخر ، وللدهر إحلاء وإمرار

* * *

وإن صخـراً لوالينا وسـيدنا
وإن صخراً إذا نشـتو لنحار

وإن صخراً لمقدام إذا ركبوا
وإن صخراً إذا جاعوا لعقار

وإن صخراً لتأتم الهداة به
كأنه علم في رأسه نار

جلد جميل المحيا ، كامل ورع
وللحروب غداة الروع مسعار

حمال ألوية ، هباط أودية
شهاد أندية ، للجيش جرار

نحار راغية ، ملجاء طاغية
فكاك عانية ، للعظم جبار

* * *

فقلت لما رأيت الدهر ليس له
معاتب ، وحده يسدى ونيار

لقد نعى ابن نهيك لى أخاثقة
كانت ترجم عنه قبل أخبار

فبت ساهرة للنجم أرقبه
حتى أتى دون غور النجم أستار

* * *

لم تره جارة يمشى بساحتها
لريبة حين يخلى بيته الجار

ولا تراه وما في البيت يأكله
لكنه بارز بالصحن مهمار

ومطعم القوم شحماً عند مسغبهم
وفي الجدوب كريم الجد ميسار

* * *

قد كان ذالعشى من كل ذى نسب
فقـد أصـيب فما للعيش أوطار

مثـل الرديني لم تنفد شـبيبته
كأنه تحـت طى البرد أسـوار

* * *

جهم المحيا تضيء الليـل صـورته
آباؤه من طوال السـمك أحرار

مـورث المجـد ، ميمـون نقيبته
ضخم الدسيعة ، فى العزاء مغوار

فـرع لفـرع كريم غير مؤتشب
جـلد المريرة ، عند الجمـع فخار

فى جوف لحد مقيم ، قـد تضمنه
فى رمســـه مقمطرات وأحجـار

طلق اليدين لفعل الخير ، ذو فجر
ضخم الدسيعة ، بالخـيرات أمار

ليبـكه مقـتر أفـنى حريبتـه
دهـر وحالفـــه بؤس وإقتـار

ورفقـة حـــار حاديهم بمهـلكة
كأن ظلمتها فى الطخيـة القـار

لا يمنـع القوم إن سـالوه خلعته
ولا يجـاوزه بالليـل مـرار

* * *

## المعالجة البلاغية النقدية

إن ما جاء فى هذه القصيدة من معان ما هى إلا أصداء لما تردد من صراع قائم فى فكر الخنساء ، لم تلجأ — خلاله — الى استخدام الصورة بطريقة مركزة ، وإنما كان اعتمادها على أساليب وتراكيب أخرى أدل على تعميق الصراع القائم بين صخر والدهر تارة وبينها وبين الدهر تارة أخرى ، ذلك الدهر الذى تمنت فى موضع آخر من قصيدة أخرى أن يأخذ أخاها خليلا له فتقول :

لو ان الدهر متخذ خليلا ‏ ‏ ‏ لكان خليله صخر بن عمرو

المقطع الأول :

قذى بعينيك أم بالعين عوار
أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدار ؟

كأن عينى لذكراه إذا خطرت
فيض يسيل على الخدين مدرار

تبكى لصخر هى العبرى وقد ولهت
ودونه من جديد الترب أستار

تبكى خناس فما تنفك ما عمرت
لها عليه رنين وهى مفتار

تبكى خناس على صخر وحق لها
إذ رابها الدهر إن الدهر ضرار

لابد من ميتة فى صرفها عبر
والدهر فى صرفه حول وأطوار

* * *

قذى بعينيك أم بالعين عوار
أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدار ؟[1]

---

(١) العوار والعائر : وجع فى العين وهو مثل الرمد .
ذرفت : قطرت قطرا متتابعا لا يبلغ ان يكون سيلا .

تبدأ القصيدة بلفظ « قذى » الذى جاء نكرة ليفيد معنى العموم والشمول ، لأن سبب البكاء غير معلوم ، ويأتى هذا اللفظ الذى يدل على المرض والسقم ليكون أدل على الحالة النفسية السيئة التى تمر بها هذه الثكلى الحزينة ، فيجيء البيت باستفهام ينم عن حيرة يشملها غموض يجعلان الخنساء تتردد بين وجوه من الإجابات ، إذ تتجاهل معرفتها بالسبب الحقيقى للبكاء ، فتتساءل ألأن ذلك بسبب قذى بالعين ؟ أم لعوار ؟ أم لخلو الدار من الأهل ؟ وهى تريد أن تحسم الأمر وتختار سببا غير الذى ذكرت ، ولأنها تعلم فالجواب لا يتحقق ويظل الموقف مستوعبا كل احتمال ، إذ يتفاوت التعبير ما بين الـ « قذى » و الـ « عوار » فالأول مرض خفيف يصيب العين ، والثانى مرض ثقيل نقل « المد » و « التضعيف » فى « عوار » ، كما يتجانس اللفظان « عوار » و « الدار » لاشتراكهما فى التضعيف وفى حروف القافية ، بالتصريع ، ويتجانس قولها « أم ذرفت » مع « إذ خلت » أيضا جناسا ناقصا فى حركة الذال وسكون التاء ، كما يجيء التقديم فى الجار والمجرور « المفعول به » « من أهلها » على الفاعل « الدار » للاهتمام بالمقدم ، لأن خلو الدار من الزائرين لا يبكى ، أما خلوها من أهلها فذلك أمر يفجع اذا كان بسبب الموت ، وهذا الذى تعنيه الخنساء .

وقد يوحى مجيء « إذ خلت » ، بعد « أم ذرفت » بنوع من التوافق المعنوى بين ذرف الدموع وخلو الدار ، لكن هذا الاحتمال يتلاشى مع قولها :

كأن عينى لذكراه إذا خطرت      فيض يسيل على الخدين مدرار [٢]

تستوعب الخنساء هذا الموقف المأساوى لتتيقن من أن البكاء له سبب آخر متعين معروف ، قد نمى الى ادراكها ، وهو « ذكراه إذا خطرت » أى أن ما يدعو إلى البكاء هو خطور ذكراه وهذا الخطور

---

(٢) العمرى : الدابغة .

يجعل العين تتحول وتتجسم لتشبهها بصورة مركبة المشبه فيها : هو العين بقيد حالها حينما تخطر ذكراه ، والمشبه به : هيئة الفيض يسيل على الخدين مدرار ، ليتطور التشبيه ويزداد مبالغة بتصوير الفيض يسيل على الخدين ، ومجيء القد في المشبه تؤكد على أن خطوره فاق أي نوع آخر من الخطور .

وتتابع المفردات « فيض » و « يسيل » و « مدرار » بما تحمله من معاني الاستمرار والدوام ، والتي تتحقق جليا في صيغة المبالغة « مدرار » التي تشعر من خلال المد والتضعيف بالتكرار والكثرة ، ليصبح خطوره في ذاكرة الخنساء دائما متجددا لا يتوقف .

وكما بدأت بتجاهل العارف ثم تبعت ذلك بتعيين السبب في البكاء وهو « خطور ذكراه » فهي تصرح باسم « صخر » الذي خطرت ذكراه ، حيث يتجدد مع التصريح مزيد من البكاء والتوله في قولها :

تبكي لصخر ، هي العبرى وقد ولهت
ودونه من جـديد الترب أسـتار[٣]

إذا صخر هو المتعين بالبكاء وهو صاحب كل هذا الذرف وهذي العبرات ، ويتحقق ذلك في قولها « تبكي » ، « هي العبرى » ، « ولهت » ليجيء المضارع « تبكي » بتحولاته وحدوثه المتجدد ، فالعين ما زالت على بكائها حتى صارت « هي العبرى » فان ذكر الضمير أفاد القصد أي أن العين قد تركت وظيفتها الطبيعية وهي « الادراك » واقتصرت على كونها « العبرى » ونلاحظ أن جملة « هي العبرى » بدون عاطف لأنها بيان وايضاح ( لـما سبقها ) .

هذه العين التي أصبح دورها قاصرا على البكاء وكأن وجودها متوقف عليه ، هذه العين كانت قد « ولهت » فالترتيب المنطـقي للأحداث ، أنها قد ولهت لذلك فهي تبكي ، فالبكاء تابع للوله ، يظهر

---

(٣) الوله : ما يصيب الرجل والمرأة من شدة الجزع .
جديد الترب : ما أثير من باطن الأرض .

ذلك من مجيء الربط بالواو واستعمال « قد » مع الماضى « ولهت » والذى يدل على الحدث فى الماضى قبل فعل البكاء الذى استمر فى الحاضر المستمر ، ويتطور فعل البكاء فتصبح العين « هى العبرى » كيانا ووظيفة وما يتبع ذلك من معانى التحول والتغير .

هذه العين العبرى يصبح التراب حائلا بينها وبين صخر ، فيشبه التراب « بالأستار » التى تشف عما وراءها وليكون هـذا التراب « جديدا » من نوع فريد متميز لا مثيل له ؛ ذلك لأنه تراب له أستار تظهر ما وراءها آنا وتخفيه آنا ، وهذا يفسر خطور ذكراه الدائمة الماثلة .

وتطول مسيرة البكاء لتمتد الى البيت الرابع وليتكرر الفعـل « تبكى » لكن هذه المرة مع الخنساء :

تبكى خناس فما تنفك ما عمرت  لها عليه رنين ، وهى مقتار (٤)

ويستمر البكاء لتسفر الخنساء عن نفسها بذكر اسمها ، فالعين وهى جزء منها تبكى وتذرف العبرات والخنساء وهى الكل « تبكى » وتواصل الذرف ، وكأنها قد صارت « هى العبرى » متوحدة مع عينها ، ولياتى اسمها « خناس » مرخما ، نظرا لأنها فى مقام وله وتحزن ، وتأتى المطابقة بين حرفين فى قولها : « لها عليه » فبكاؤها على صخر له رنين خاص لا يسمع على غيره ، وكأنه رنين متميز مستمر لا ينقطع إذ هى : « ما تنفك ما عمرت » ليصبح التعبير كناية عن الاستمرار والدوام غير النهائى . ومع ذلك فهناك شىء بداخلها يؤكد لها بجملة الحال المربوطة بالواو والضمير « وهى مقتار » أنها مقصرة برغم ما تداوم عليه من البكاء والتوله ، وكأن هذا البكاء حق لصخر واجب على الخنساء ، فجملة الحال جاءت اسمية لتؤكد معنى الثبوت والديمومة فهى ما عاشت تشعر بالتقصير ، لذلك جاءت الجمـلة مربوطة لزيادة الارتباط بين الحال وصاحبتها ، فالبكاء الدائم لا يقابله شعور بالرضا ،

---

(٤) ما عمرت : ما عاشت . المقتار : المقصر .

وإنما يتابه شعور دائم بالتقصير ، سيظل يراودها طالما تحضرت ذكراه ، وما دامت تحول بينه وبينها أستار ، أي طالما تراه ولا تراه .
ويمكن ملاحظة الالتزام بين « أستار ، وتقتار » في عجز البيتين على التوالي ( في حرفي التاء والراء ) .

وتستمر مسيرة البكاء على صخر حيث تقول :

تبكي خناس على صخر وحق لها
إذ رابها الدهر إن الدهر ضرار[٥]

[illegible] العين تبكي حتى توحدت مع صاحبتها ، وليتكرر اسم « خناس » مع فعل البكاء ليفيد نوع من الاطناب مطلوب في هذا المقام ، حيث تطور المعنى وتدرج في الصعود من بكاء للعين لا يعرف سببه [illegible] بكاء العين على صخر الى بكاء الخنساء ثم تكرار البكاء بالتقاء الخنساء مع صخر في قولها « تبكي خناس على صخر » فيتكرر فعل « تبكي » ثلاث مرات ، ليدل على استمرار الحدوث والتجدد والتتابع ، وأنه ما عمرت الخنساء مستمرة في البكاء ، « وحق لها » « إذ رابها الدهر » ، ليجيء العطف في « وحق لها » بين فعلين مختلفين في زمانهما « تبكي ، وحق » ولكن بينهما مناسبة ومحلا من الاعراب ، وربما جاء الفعل الثاني في الزمن الماضي ليدل على أسبقية حصولها على هذا الحق في الماضي حين فقدت أخاها ، وأنها بكت وما زالت تبكي منذ حصولها على حق البكاء .

وتأتي جملتا « إذ رابها الدهر » و « إن الدهر ضرار » مستأنفتين بدون عاطف لأن الجملة الثانية تعد استنتاجا طبيعيا لريب الدهر ، فما دام يريب فهو ضرار ، ولمزيد من التوكيد وتوضيح ثبات هذا للدهر الذي رابها ، تأتي صيغة المبالغة « ضرار » مضعفة على وزن « فعال » لتؤكد أنه ضرر دائم ممتد ومتوالي يصيب كل من وثق في

الدهر واطمأن له ؛ فتأتى الجملة وكأنها حكم نهائى لا تراجع فيه ، وفى الجملتين تشخيص للدهر ، على سبيل الاستعارة المكنية فى « رابها » و « ضرار » .

والذى يتأكد ويقوى بتكراره فى قولها « إن الدهر ضرار » يتبع هذه التجانسات نمو فى المعنى فى فعل الريبة ، الذى أسند إليه الدهر ، والذى يتطور الى « الضرر » الدائم المستمر والذى أسند اليه . فكأنما أرادت الانتقال من الفعل الذى يفيد الحدوث فى الماضى الى الاسم الذى يفيد ثبوت صفة الضرر وديمومتها ؛ وكأن الخنساء تريد أن تؤكد أن الدهر أصبح له وظيفة واحدة هى إيقاع الضرر بالناس ، هذا الدهر الذى آذى الخنساء وفجعها ، فأصابها بألم متكرر يزيد من تأثيره تضعيف الراء فى « ضرار » . ومن الملحوظ أن الخنساء قد ختمت البيت بما يقرب من الحكمة « إن الدهر ضرار » .

ويلاحظ أن جملة « إذ رابها الدهر » ، توحى بأنها إجابة لسؤال مضمر حين تقول « وحق لها » فالسؤال « ولماذا يحق لها أن تبكى » ؛ ولكن الصراع القائم بين الخنساء والدهر لا يدع مجالا للاطناب ، فهى توجز بذكر الحكمة المستخلصة من مصارعة الدهر لها ، إذ رابها الدهر واغتال صخراً ، فإن تفكيرها يتوقف عند إلقاء كل التبعية على الدهـــر .

ولأن الدهر يريب فقد خص الخنساء بميتة تضمنت العديد من العبر فى قولها :

لابد من ميتـــة فى صـــرفها عـــبر
والدهر فى صرفه حـــــول وأطوار[6]

فالموت هو هدف الدهر وشركه الذى يوقـــع فيه كل الأحياء ، وما دام الدهر ضراراً فإن صروفه وأطواره متوجهة بالأحياء لا محالة

---

(٦) العبر : واحدتها عبرة ، الاعتبار .

الى مصير معروف هو الموت ، لكن الدهر قد ميز الخنساء بميتة تضمنت العبر والعجائب ، ميتة تؤكد تحولات الدهر ومتغيراته ، ذلك المعنى الذى ألحت عليه الخنساء ، فى البيت كله تؤكد تحولات الدهر وغدراته ، فيتكرر الجار والمجرور « فى صرفها » و « فى صرفه » . فإن موت صخر من نوع فريد خص به فى قولها « لابد » أى أنها ميتة محتومة دبرها الدهر ، وفى تكرار الدهر ثلاث مرات فى البيتين المتتاليين توكيد على أنه المسيطر والمهيمن ، صاحب القوة الذى يتنازع صراعا عنيفا مع الأحياء ، وجملة « والدهر فى صرفه حول وأطوار » جاءت معطوفة لأنها توضيح وتقرير لمهمة الدهر ، ويمكن ملاحظة أن هذه الصيغة جاءت بما يشبه الحكمة المستوعبة لوظيفة الدهر ، كما جاء الاطناب فى قولها « حول وأطوار » لترادفهما .

ولكن ضرر الدهر لا يقع على صخر فحسب بل وقع على من كان صخر سندا لهم ومؤازرا ، فهم الذين يعانون من صروفه ، وتحولاته ، ولذا يأتى المقطع الثانى لتؤكد الخنساء على أهمية صخر بالنسبة لعشيرته ولكل من عرفهم فتقول :

قد كان فيكم أبو عمــرو يســودكم
نعــم المعمم للداعــين نصــــار

صــلب النحيزة وهاب إذا منعــوا
وفى الحروب جرىء الصدر مهصار

يا صــــخر وراد ماء قــد تناذره
أهــل المــوارد ما فى ورده عار

مشى الســبنتى إلى هيجــاء معضلة
له ســــلاحان أنياب وأظفــــار

فالخنساء بعد أن ركزت على أحوال الدهر وتقلباته ، واغتيالاته المستمرة للبشر تريد أن تقف ندا له لتقهره بإثبات وجود صخر ، لكنه وجود « قد كان » فإن الدهر بصروفه ما زال ماثلا أمام عينها يؤكد كينونة أخيها فى الفعل الماضى فتقول :

قد كان فيكم أبو عمرو يسودكم
نعم المعمم للداعين نصار (٧)

ولأن الخنساء تريد أن تواجه الدهر الذي اغتالها في أخيها فانها تتصدى لعدوانه ، بإضفاء الدوام والوجود على صخر ، فانه وإن كان قد مات فهو حي بذكراه بين الناس ، حي بأفعاله ، بممارساته الاجتماعية ، وعلاقاته الانسانية ، فتكرر ذكر « صخر » أكثر من مرة في البيت بالضمير في الفعل « كان » وكنيته « أبو عمرو » والضمير في الفعل « يسودكم » وفي أسلوب المدح « نعم المعمم » ثم أخيرا في صيغة المبالغة بالتضعيف « نصار » على وزن « فعال » .

ويترادف المعنيان « يسودكم » مع « نعم المعمم » لأن المعمم هو السيد ، ويسبق الفعل « كان » توكيد بـ « قد » ، ثم الفعل المضارع « يسودكم » متصلا بضمير الجماعة ؛ لتأكيد معنى الاستمرار والدوام والوجود لصخر ، أي أنه كان فيكم أنتم وليس في غيركم » ، والتالي جملة الحال « يسودكم » بدون رابط لأنها بيان وتوضيح لسبب وجوده الدائم المتجدد في قومه .

أما جملتا « نعم المعمم » و « للداعين نصار » فقد جاءتا مستأنفتين بدون رابط لأنهما توضيح وتفسير وبيان لمعنى السيادة ، فجاءت الجملة الأولى « نعم المعمم » بأسلوب المدح « نعم » لتوكيد حسن سيادته وقيادته ، وجاءت الجملة الثانية مقدما فيها الجار والمجرور ، لتقرير أنه كان نصارا لمن يدعوه ، كذلك فان تكنيته « بأبي عمرو » تؤدي مزيدا من المودة واللين في شخصه ، أي أنه لم يكن غريبا مجهولا من قومه ، فهو المعروف بكنيته المتميز بوضعه ، لأنه المعمم والنصار لكل من يدعوه ، وفي صيغة المبالغة « نصار » ما يفيد الكثرة والتكرار ، وتعدد من ينتصر لهم .

---

(٧) المعمم : المسود .

وتستمر الخنساء فى رسم صورة رائعة لصخر تكتمل فيها صفات السيد النصار فتقول :

صلب النحيزة وهاب إذا منعوا
وفى الحروب جرىء الصدر مهصار[٨]

وهنا لا تحتاج الخنساء الى ضمير « هو صلب » لدلالة السياق ، وتأتى المطابقة بين « وهاب ، ومنعوا » لتدل على ايجابية صخر التى تقابل سلبية غيره من الناس فعلى حين هو يعطى ويهب ، هم يمنعون ويبخلون ، ولتؤكد بصيغة المبالغة « وهاب » على كثرة ما يهبه ويمنحه ، وإسناد الجرأة للصدر مجاز مرسل من ذكر الجزء وإرادة الكل وإسناد الجرأة للصدر لأن الجرىء يدخل بصدره غير هياب ، لذلك قيل جرىء الصدر . كذلك قدم الجار والمجرور « فى الحروب » للاهتمام بالمقدم ولبيان أن جرأته تتجلى وتتضح فى الحروب .

ويمكن ملاحظة التزام الخنساء فى البيتين على التوالى « نصار ، مهصار » التزمت فى حرف الصاد والقافية . وقد جاء البيت كله مبنياً على الجمل الاسمية فى وصف صخر ما عدا الفعل « منعوا » الذى اسند ضميره الى الجماعة ، والخنساء تريد بذلك أن تتناسى صيغة « قد كان » لتؤكد تواجده الدائم ، متمثلا فى ذاكرة قومه وخلصائه ، فان صفاته المتميزة ومواقفه النبيلة ما زالت باقية ببقاء ذكراه . والخنساء بذلك تريد أن تحمى صخرا من صروف الزمن ، وتحولاته وأفعاله ، فتستخدم الجمل الاسمية مدعومة بصيغ المبالغة « وهاب ، مهصار » والصفة المشبهة فى « صلب النحيزة » لتؤكد ديمومته ووجوده الذى لا ينقطع .

وبذلك يتأكد مدى اهتمام الشاعرة بهذه الأساليب ، بحيث لا تترك أخاها محاصرا بالأفعال التى تفيد التحول والتغير ، فاذا لجأت

(٨) المهصار : الذى يهصر الأعناق ، أى يدقها .

التي الأفعال فهي في الغالب أفعال مضارعة متجددة ، وما جاء من ماض يكون حيث يطغى الدهر بتحولاته وتصرفاته .

وفي قولها « صلب النحيزة » تشبيه لطبيعة صخر بالمعدن الصلب القوي الذي يتحمل عوامل الزمن فهو صاحب شخصية قوية منيعة حصينة ضد عدوان الدهر وطغيانه ، وكأنه بطبيعته الصلبة يستطيع أن يواجه الدهر ويقهره ، فإن صخراً ليس بميت وإنما هو يستطيع أن يسوق الأعداء ويصهرهم صهرا ، ففي « مصهار » صيغة مبالغة في مواجهة الأعداء ودق أعناقهم .

وتنادي الخنساء صخراً في البيت التالي رغبة في تعديد خصال أخيها بمواقفه الرائعة ، الخالدة فتقول :

يا صخر وراد ماء قد تناذره     أهل الموارد ما في ورده عار[٩]

دائما أبدا تبالغ الخنساء في وصف صخر ، فهو أيضا « وراد » على وزن « فعال » حيث تصور كثرة وروده لماء المنية وتتابعه وديمومته ، دون انقطاع ، فإذا كان جميع الناس قد هربوا من الموت وموارده وحذروه وأنذر بعضهم بعضا هوله وصعوبته ، فإن صخرا وارده دائم التردد عليه ، وفي هذا التعبير ما يجعل مشاهد موته مسلة مرئية باستمرار أمام عيني الخنساء ، لا تكاد تنساها ، أو تتحرر من آلامها .

وفي نداء الخنساء « يا صخر » معنى التحسر عليه ، مع تمني وجوده وحضوره ، وفي البيت استعارة تمثيلية من تشبيه هيئة إقبال صخر على الموت غير هياب في حين يهرب الناس وينذر بعضهم بعضا ، بهيئة من يقدم على مورد ماء في حين يتناذره معتادوا الورد ويبتعدون عنه . وفي قولها « ما في ورده عار » كناية عن أنه لا يعير أحد إن عجز عنه من صعوبة ورده ، والجملة توحي بسؤال فحواه « هل ف-

(٩) وراد ماء : تعني الموت ، أي لاقدامه على الحرب .
تناذره : أنذر بعضهم بعضا هوله وصعوبته .

ورده عنـ ! » ففيها إيجاز بالقصر ، وفي قولها « وراد ماء » حذف للمسند إليه بمعنى « أنت » لدلالة السـياق ، وجاءت جملة الحال « قد تنافره » مؤكدة « بقد » وبدون رابط ، لأنها بيان وتوضيح للسابق ، فعلى حين يقبل هو على الموت يخشاه أهله من المحاربين .

ولأن صخرا وراد ماء المنية هو السبنتى الجرىء حيث تقول :

مشى السبنتى إلى هيجاء معضلة
له سـلاحان أنيـاب وأظفـار

والبيت كله استعارة تمثيلية ، المشبه : فيها هيئة صخر وقد مشى إلى الموت غير هياب ، سلاحه قوته البدنية ليس إلا ، والمشبه به : هيئة السبنتى « النمر الجرىء » وقد مشى الى هيجاء صعبة لا يملك من سـلاح إلا ما حباه الله من قوة في الأنياب والأظفار ، والجامع بينهما هو هيئة الاقدام على الهلاك بسـلاح لا يفيد ، وهنا يلتقى ويترادف قولها « وراد ماء الموت » مع « جرىء الصـدر » مـع « السبنتى » لتتفق الألفاظ على معنى واحد وهو الجرأة والشجاعة التى تودى بصاحبها الى الهلاك والفناء .

ولا يقف البيت عند هذا المعنى المصور بل إن مراد الخنساء أعمق من ذلك فهى تريد أن تقول أن صخرا قد ترك لها بتهوره واندفاعه ، حربا معضلة بالغة الصعوبة ، نشبت بينها وبين الدهر ، وظلت مشتعلة في قلبها لا ينطفىء أوارها ، ولا يخبو لها وطيس .

ويجىء الفعل « مشى » في زمن الماضى ليكمن فيه معنى التحسر على هذا البطل الجرىء إذ أنه مشى وانتهى الأمر ولا رجعة فيه ، بإرادته ورغبته مضى الى هلاكه ، وتقديم الجار والمجرور « له » على المسند إليه « سلاحان » يفيد التوكيد على أن له سلاحان .

وفي قولها : « أنياب وأظفار » تفصيل بعـد إجمال في « له سلاحان » ، كما أن بينهما تناسبا لأنهما من لوازم السـبنتى لذلك عطفتا بالواو .

وإذا كان صخر السيبتي قد دجج نفسه بسلاح طبيعي وهو قوته الهوجاء ، فان هذا السلاح لم يعمل في صدر العدو ، وانما ظل يعمل في صدر أخته نهشا وتقطيعا ، وكأنها تريد أن تقول أن أخاها ذهب الى الموت وتركها وحيدة تواجه مصارع موته ، فذلك ما ورثته منه ، لذلك فقد جاء فعل « مشى » بالسلب لأنه يمشى الى مهلكة وضياع ، فهو فريسة الدهر لا محالة ، ولأن الخنساء تدرك هذه الحقيقة كان نصيبها من ذكرى أخيها كنصيب الأم العجول من ذكرى وليدها فتقول :

وما عجول على بو تطيف به  لها حنينان إعلان وإسرار[١٠]

وبسبب حيرة الخنساء الدائمة حول كينونة صخر هداها طبعها أن تجد لنفسها مخرجا تواجه به الدهر بأن صورت صخرا « بالبو » في استعارة تمثيلية أخرى المشبه فيها هيئة الخنساء وقد راحت تطوف حول ذكرى أخيها الميت تحمل في صدرها حنيناً مزدوجا أحدهما معلن ظاهر والآخر أسرته في نفسها ، والمشبه به : هيئة الأم العجول الناقة تطوف حول ولدها « البو » بحنين ، ولتتمكن الخنساء بهذا التصوير أو بهذا المخرج أن تثبت وجود صخر مع كونه قد مات ، فما كان منها إلا أن تكون هي الناقة الأم العجول ، وصخر هو « البو » الابن الحاضر الغائب المتمثل أمام عينيها وفي خاطرها دائما ، فهو القائم الثابت ، وهي المتحركة باستمرار تطيف حول بوها ، لا تنقطع عن الطواف ، وهنا يكمن المغزى الهام من القصيدة كلها فكان « البو » هو الرمز الذى تدور حوله الأحداث .

والخنساء في طوافها لها حنينان متطابقان معطوفان هما « إعلان وإسرار » كما كان لصخر سلاحان « أنياب وأظفار » ليتناظر الأسلوبين ،

---

(١٠) العجول : الثكل من النساء ؛ الوالهة التي فقدت ولدها ، سميت بذلك لعجلتها في مجيئها وذهابها جزعا .

البو : أن ينحر ولد الناقة فيؤخذ جلده ويحشى ويدنى من أمه فترأمه لتدر اللبن .

فيؤديا معا تناغما موسيقيا مؤثرا ساعد فى ابراز الحالة المأساوية التى تعانيها الخنساء •

كما جاء الفعل « تطيف » مضارعا لافادة معنى الحدوث والتجدد ، ويمتد التناغم الموسيقى فى المقطع كله ، لتزدوج الثنائيات المتناظرة فى قولها : « أنياب وأظفار » و « إعلان وإسرار » و « اقبال وادبار » و « تحنان وتسجار » و « إحلاء وإمرار » وليحدث المد فى الحروف تناغما متوازنا لا يختلف بل يتناسق ويتناسب ولتجيء الصيغ مرة بفتح الهمزة على وزن « أفعال أفعال » ، وثلاث مرات بكسر الهمزة على وزن « إفعال إفعال » ومرة بفتح التاء فى « تحنان وتسجار » ، وليكون هذا الامتداد الصوتى المتناسق هدف الخنساء تؤكد من خلاله تناقضات الدهر وتفاوتاته . ذلك التناقض الذى قامت عليه أحوال الدنيـــا •

ولكن المجول تطوف وتداوم الطواف فى كل اتجاه حول بوها فإذا هى :

ترتع مارتعت حتى إذا ادركت فإنما هى إقبـــــال وادبار

وتتأكد الحقيقة الخالدة فى الحياة من كونها « إقبال وإدبار » ليتطابق المنيان فيسلف هذين اللفظين المتناقضين اللذين امتدا امتداد الدهر ، بكل ما يحتويه من إيجاب وسلب ، وليكون مبنى اللفظـــين المتضادين شموليا للوجود كله بتبعيته ومجرياته ، والمجول فى طوافها : « ترتع مارتعت » لتحمل الصيغة من المبالغة فى الحركة السريعة المكرورة حيث تؤكد « ما » هذا الامتداد الصوتى فى النطق ، فيلزم ذلك الرتع حركة مصاحبة لأصوات تتفجر من خلالها مأساة الخنساء التى لا تمل الرتع والطواف ، الى أن يحدث الصمت المطبق الذى أحدثه سكون التاء فى « رتعت » وكأن الزمن قد توقف إلا عن هذا الرتع : وكأن الخنساء لم يعد لها وجود إلا وهى فى حركة رتع متواصلة فقد قصرت نفسها على كونها فى حالة إقبال وادبار « إنما هى اقبال وادبار » ، أما الأداة « حتى » فهى تحمل من معانى المفاجأة ما يجعل الفعـــل

« أدركت » مفاجأة غير متوقعة بما يحتويه من تضعيف تتكرر فيه الأصوات وتتابع ، و « إذا ادركت » أسلوب شرط جوابه هو جملة القصر « فإنما هي إقبال وادبار » مقترن بالفاء التي تتعاقب بها الجمل وتتوالى ، فقد قصرت حركتها في الرتع حول بوها « صخر » على أمرين متضادين ، لتحتوى بذلك كل مقدرات الدهر وصواعقه التي تفاجيء الحي فتصيبه بحالة عدم استقرار ، فالقصر هنا يحمل فلسفة كونية مطردة ، استطاعت الخنساء من خلالها أن تثبت حالة التشتت والضياع غير النهائي ، التي أصابتها ، حتى أصبحت محض حركة متكررة ، تترجمها الخنساء الى بكاء ينبعث منه كل تحنان وتسجار في قولها :

لا تسمن الدهر في أرض وإن رتعت
فإنما هي تحنـــــان وتســـــــجار

لتتناظر الثنائيات الأسلوبية « فإنما هي إقبال وإدبار » و « فانما هي تحنان وتســـجار » وكل منهما أسلوب قصر اتخذ طريقا واحدا وصياغة واحدة ، ولتفيد الفاء عند دخولها على « إنما » معنى المغايرة والانتقال من حكم الى حكم آخر . ولتتناغم الأصوات ، ولتتواصل بما تحتويه من متناقضات الكون التي ورثها الدهر الأحياء ، وفرضها عليهم بتحولاته وأفعاله وليهيمن على العجول « الخنساء » ويضيف إليها « تحنانا وتسجارا » الى جانب الاقبال والادبار .

وفي قولها « لا تسمن » و « إن رتعت » مطابقة خفية بالسلب ، ليتأكد بها ذلك التناقض العجيب الذي ينافي قانون الطبيعة إذ أن الرتع يسمن الحيوان الذي يرتع ويأكل ، على حين يأتي رتع هذه العجول على عكس الظاهر فهي لا تسمن أبدا ولا تشبع أبدا بل هي في نهم دائم لا يشبعها رتع ، وهنا تبرز معاداة الدهر لها حين يسلب ما تمنحه الطبيعة ، فلا يصبح للرتع فائدة سوى مزيد من الهزال والضعف . وقولها : « وإن رتعت » بفعل الشرط مع أداته قد جاء مؤخرا إذ جاء الجواب مقدما « لا تسمن » فعل مضارع منفي ، للتقرير والتوكيد

على معنى السلب فيه ، والواو فى « وإن رتعت » تفيد معنى التحدى القائم بينها وبين الدهر فهى لن تسمن حتى وإن رتعت ، ولو حذفت الواو كان جواب الشرط مترتب شكلا وموضوعا على فعل الشرط فيقال « لا تسمن إن رتعت » فيكون الرتع شرطا لعدم السمنة وليس هذا هو المراد ، إذ المراد أنه إذا كان الرتع يسمن فإنه لا يسمن هذه العجول .

ويشتد حزن الخنساء ووجدها ، ووَلَهها على أخيها لتأتى بتتمة الجملة التى بدأت بها المقطع « وما عجول على بو ..... » فى قولها :

يوماً بأوجد منى يوم فارقنى ... صخر وللدهر إحلاء وإمرار

هذا البيت هو محتوى المقطع كله وأساسه الذى صاغت عليه الخنساء أبياتها الأربعة السابقة ، وتكرار لفظ « يوم » إطناب ، يؤكد التماثل والتطابق الزمنى بين الخنساء والعجول ، فكلاهما مفارق عزيز ، وكلاهما حزين ، ومكلوب ، والجملة كاملة وهى : « وما عجول على بو ..... بأوجد منى يوم فارقنى صخر » ، نجد الأسلوب يحمل تشبيها ضمنيا بين حال الخنساء فى حزنها وحال العجول الناقة فى وجدها ، وفى قولها « بأوجد منى » أسلوب تفضيل بالسلب أى أن هذه العجول ليست أحزن منى ، بل إننا متماثلتان ، وفى تقديم الجار والمجرور « للدهر » توكيد وتقرير لتناقضات الدهر ، وهيمنته وسيطرته على الأحياء ، فهو الموكل بالإحلاء والإمرار ، والمتحكم فى إسعاد البشر ، والعامل الحقيقى فى إثارة أحزانهم ، فيجىء العطف بين اللفظين المتضادين « إحلاء وإمرار » طبيعيا لاحتوائهما على جميع أفاعيل الدهر ومحدثاته ، التى يصحبها الاضطراب ، حيث يتجلى الشك وعدم الطمأنينة للدهر بسبب ذلك ، يأتى المقطع الثالث مواجهة صريحة له ، بإثبات وجود صخر الذى ابتعد عن الخنساء فى المقطع الثانى فى قولها « يوم فارقنى » ، تعود لتؤكد كينونته وديمومته فى أفعاله التى تسلب الدهر كل إيجابياته فتقول :

| | |
|---|---|
| وإن صخرا لوالينا وسيدنا | وإن صخرا إذا نشتو لنحار |
| وإن صخرا لمقدام إذا ركبوا | وإن صخرا إذا جاعوا لعقار |
| وإن صخرا لتأتم الهداة به | كأنه علم فى رأسه نار |
| جلد جميل المحيا كامل ورع | وللحروب غداة الروع مسعار |
| حمال ألوية ، هباط أودية | شهاد أندية ، للجيش جرار |
| نحار راغية ، ملجاء طاغية | فكاك عانية ، للعظم جبار |

يبتعد المقطع كله عن صيغة « قد كان » التى هى أداة الدهر وسلاحه ضد كل حى ، وتخرج الخنساء من وجدها وتهرب من تلك الحقيقة التى أقرتها فى المقطع السابق « بأوجد منى يوم فارقنى صخر » ، فتلجأ الى صيغ التأكيد ، والتكرار والتضعيف والصفات المشبهة كما سيتضح .

بدأت المقطع بالعطف على غير عاطف ، وكأنها تريد أن تصل ما انقطع من حديث عن فضائل صخر وشمائله التى لا تنتهى ، تستعين على ذكر هذه الشمائل بالمشتقات كما فى اسم الفاعل المنقوص « وال » الذى أضيف إلى « نا » الفاعلين فلم تنقص « ياؤه » فى « والينا » الذى يمتد فيه الصوت فيدوم ويبقى دوام ولايته وسيادته .

وليأتى اسم « صخر » محاطا بأداتى توكيد « إن واللام » مكررا خمس مرات لتطلب الخنساء مؤكدة ومقررة كل الايجابيات التى تثبت وجود صخر فى حياتها وحياة الناس ، فتصل اللام بصيغ المبالغة المختلفة : « نحار ، مقدام ، مسعار ، حمال ، هباط ، شهاد ، جرار ، نحار ، ملجاء ، فكاك ، جبار » رغبة منها فى تقرير صفات أخيها ، فتأتى هذه الصيغ على وزن « فعال ، ومفعال » ما عدا صيغة واحدة على وزن « فعل » وهى « ورع » ، هذه الصيغة يستمر فيها الزمان ويدوم كما يدوم ويثبت فى الصفات المشبهة « سيد ، جلد كامل ، جميل » ، وتستعمل الخنساء « اللام » فى صيغ المبالغة التى ذكرت فى الأبيات الثلاثة الأولى « لوالينا ، لنحار ، لتأتم ، لعقار » ليترادف المعنى فى

« لنحار ، لعقار » لأنهما يفيدان معنى الذبح ، كما كررت صيغة المبالغة « نحار » مرتين وفى ذلك إطناب استدعاه توسعها فى المعانى ومحاولتها إثبات أسمى الخصال لأخيها وهى الكرم •

كما توسلت بأسلوب الشرط ثلاث مرات ، مرتين منها أوردت فى سياق متماثل متناظر فى قولها : « إذا نشتو لنحار » « إذا جاعــوا لعقار » ، ثم تتوسل بأسلوب شرط ثالث إذ تقدم الجواب فى قولها : « لقدام إذا ركبوا » لتقرر خصلة الاقدام التى تميز بها والتى تؤكد كونه « وراد ماء » و « جرىء الصدر » و « السباقى » •

هذه الأساليب والصيغ التى توسلت بها الخنساء جعلت الأبيات تحمل فى ألفاظها نغمات متساوقه متوازنة ، أكدت الخنساء براعتها فى نظمها ، وإن كانت أكثرت من المعانى المترادفة ، التى أشعرت بنوع من الاطناب ، إلا أنه مما لاشك فيه أن كل معنى تكرر يكمن فيه معنى جديد ، مما زاد المعانى ثراء وغزارة •

وإن صخرا لوالينا وسيدنا     وإن صخرا اذا نشتو لنحار

بالاضافة الى ما قيل عن التكرار المصاحب للتوكيد والعطف فى « وإن صخرا » ، وجملة الشرط المؤكدة باللام المضافة الى صيغة المبالغة « لنحار » وورد اسم الفاعل المنقوص « وال » الذى اكتملت فيه الياء بإضافته الى « نا » الفاعلين ليؤكد معنى الشمولية فإن هذه الاضافة تفيد أمرا آخر وهو الشــعور بالرضى والاستحسان لكونه « وال » على هؤلاء القوم الذين رضوا به وفضلوه لولايتهم وسيادتهم ومعنى ذلك أنه كان أقدر على تسيير مصالحهم والنيابة عنهم ، كما نلحظ أن العطف جاء بين مترادفين وما كان ذلك منها إلا لتوكيد سيادة صخر وأنها سيادة محببة لدى قومه •

وإن صخراً لتأتم الهــداة به     كأنه علــم فى رأســه نار

إن صخراً هو الوالى والسيد وواجب الولاية والسيادة أن يكون هاديا لقومه ولتثبت هذه القيمة الأخلاقية ، تتوسل بصورة تشبيهية

مركبة ، المشبه فيها هو الهيئة الحاصلة من هداية صخر وإمامته للناس ، والمشبه به : هو هيئة الجبل فوق قمته نار تكون هادياً للسارين ليلا ، أى أنه الهادى لكل الناس هداية شاملة عامة ، وأصبح هذا التعبير التصويرى « كأنه علم فى رأسه نار » مثلا مأثوراً ، والذى تولد منه المثل المعروف « كأنه نار على علم » يكنى به عن الشهرة .

جلد جميل المحيا كامل ورع     وللحروب غداة الروع مسعار[11]

تتظلم البيت وكأنها ترص قالبا بجوار الآخر بسهولة وفى يسر لا يلحظ معه تعنت فى استخدام الألفاظ التى هى صفات تكمل بها بناء صخر بأخلاقياته وإيجابياته ، بعيداً عن أى سلب يمكن أن يسند إليه ، ليصبح صخر الكامل الورع ، وتأتى الصفات متصلة متتابعة بدون عاطف لاشتراكها فى الضمير وانتظامها فى وصف صخر المثل الأعلى لكل الرجال ، والقدوة المستوفاة لكل شروط القيادة ، تنتظم الصفات المشبهة « جلد وجميل وكامل » بجوار صيغ المبالغة « ورع ، مسعار » — كلها تدفع بمزيد من الثبوت والدوام والبقاء ، ومما ساعد على تناغم موسيقى البيت وجود بعض التجانسات الناقصة مثال : « جلد ، جميل » لاشتراكهما فى الجيم واللام ، و « الحروب والروع » لاشتراكهما فى الحاء والراء :

حمال ألوية هباط أودية     شهاد أندية للجيش جرار

هذا هو صخر الدائم التواجد فى صيغ المبالغة « حمال ، هباط ، شهاد ، جرار » تلك الخصال التى أرادت الخنساء أن تؤكدها وتثبتها فى شخصية صخر ، أو ربما تؤكد بها وجوده ، ذلك الرجل الرمز المثل الأعلى ، وليتناظر قولها « للحروب مسعار » مع « للجيش جرار » وبينهما تشابه فى الصياغة وتقارب فى المعنى ؛ كما جاء المضاف إليه فى الجمل الثلاثة الأولى « ألوية ، أودية ، أندية » ، جناس ناقص للاشتراك فى الحركات والهمزة والياء والتاء المربوطة ، ونلحظ كيف

---

(١١) مسعار : موقد الحرب .

جاءت الجمل الأربعة إسمية ثابتة لا تحول ولا يتغير زمانها ؛ متساوقة متوازنة مترابطة بدون رابط أو ضمير ، لدلالة السياق ، والتي تؤكد شجاعة صخر وجسارته فهو المنقذ إذا دقت طبول الحرب وصعقت الصواعق وادلهمت السبل ، ويأتي البيت التالي على نمط السياق السابق فتقول :

نحار راغيـة ملجاء طاغيـة    فكاك عانية للعظـم جبـار

فبعد أن أكدت إقدامه في الحـروب وتحمله تبعات الحـرب ومجرياتها ، تؤكد كرمه وحسن ضيافته لكل من يلجأ إليه ، فتتساوى الجمل الثلاث الأولى وتتساوق فتأتي صيغ المبالغة « نحار ، ملجاء ، فكاك » بالتضعيف لتثبت كرم صخر وتبقيه على الدوام ، ويتجانس المضاف إليه « راغية ، طاغية ، عانية » في المد والياء والتاء المربوطة ، يزيد على ذلك الحرف الحلقي « الغين » في « راغية وطاغية » والعين في « عانية » ، كل ذلك في محاولة دائمة لتجنب صخرا صيغة « قد كان » ولتقبرها فتتمثله حاضرا قائما أمام عينها ، يدافع عن قومها ويحميهم ويسبغ عليهم من كرمه ولذلك فهي تبتعد عن الأفعال بكل ما فيها من زوال وانقضاء ، وتصون صخرا وتحميه وتبقيه على الدوام .

ووقفت هذه الجمل الاسمية كالحصن الحصين له من القـدر وتقلباته وغدراته . ولكن ما أن تنتهي الخنساء من ذلك حتى يفجؤها الدهر بظهوره مرة أخرى ليهيمن ويطغى على وجود صخر وعلى المقطع الخامس كله في قولها :

فقلت لما رأيت الدهر ليس له    معاتب وحده يسـدى ونبار

لقد نعى ابن نهيك لي أخائفة    كهنت ترجم عنه قبل أخبـار

فبت ســاهرة النجم أرقبه    حتى أتى دون غور النجم أستار

---

(١٢) نبار : من نير الثوب جعل له نيرا ، خلاف اسداه ، ومعناه متقلب في تصرفاته .

يسدى : اذا نسج انسان كلاما او امرا بين قوم قيل ســدى بينهم والحائك يسدى الثوب .

ومجيء « الفاء » مع القول مشعر بسؤال محذوف فحواه « ماذا قلت للدهر لما رأيت ... » فهى فى حالة من اليأس والاستسلام لقدرات الدهر وأفعاله ، مما ساعد على ظهور الأفعال وطغيانها على المقطع حيث بلغت عشرة أفعال تؤكد سيطرة الدهر على مجرياته ، وتتقلص الجمل الاسمية وتتوارى .

فقلت لما رأيت الدهر ليس له معاتب وحده يسدى ونيار

تعطف « الفاء » على غير عاطف ، ويكون الترتيب المنطقى « لما رأيت الدهر ..... قلت » فالقول بعد رؤية الدهر ، والرؤية هنا استعارة تبعية بمعنى « علمت » وكأن هذه الفاء ذكرت كمرحلة انتقال من فكرة إلى فكرة ، وهى فى الوقت نفسه حلقة اتصال بين السابق من حديث عن الدهر واللاحق منه . وتأتى « لما » بامتدادها الزمنى لتدل على أن الخنساء لم تقل ذلك إلا بعد ما رأته من تناقضات الدهر إذ هو وحده « يسدى ونيار » فيأتى العطف بين الفعل المضارع وصيغة المبالغة « نيار » على وزن « فعال » وتطابقهما لتثبت بذلك أن وظيفة الدهر عجيبة متناقضة فهو يغزل ثم ينقض غزله على الدوام ولا تدخل لحى فى تصرفاته وتحولاته .

إذن يعود الدهر بفضل « الفاء » التى استعملت كمرحلة انتقال هيمن فيها بأفعاله وأحداثه حتى أن ما جاء فى هذا المقطع من جمل [illegible] يسلم من هيمنة الفعل عليه مثل قولها « ليس له معاتب » [illegible] ؛ وتعددت الأفعال الماضية « فقلت ، رأيت ، فبت » [illegible] . وفى قولها « يسدى ونيار » استعارة مكنية من تشبيه [illegible] الحى ، الذى يفرض سيطرته ويطغى لأنه لا يبالى بوجود الخنساء أو بوجود صخر فهو « ليس له معاتب » لذلك قدم الجار والمجرور خبر ليس « له » على اسمها « معاتب » للتخصيص ويؤكد القصر قولها « وحده » .

وتأتى جملة القول المؤخرة فى قولها :

لقد نعى ابن نهيك لى أخا ثقة      كانت ترجم عنه قبـل أخبار

أى « نقلت .. لقد نعى ابن ... » فتقول للدهر إذا كنت وحدك تسدى وتنير ، فتصطنع الخير للناس ثم تنقضه وتلقى بالشر عليهم ، فإنك يا دهر غادر ، ومن يلوذ بك لا يكون آمنا ، فأنت أخو الريب والشك ، فى حين يكون صخراً أخو الثقة والأمان ، والخنساء بذلك تريد أن تلقى باللوم على الدهر الذى سلب أخوها وتركها وحدها تعانى فراقه ، سلبه بكل ما تحلى به من شخصية كاملة وورعة كانت ترجم عنها الأخبار الحسنة ، فتبدأ بـ « لقد » لتؤكد فعل النعى الذى يرمى بشؤمه وخرابه ويطغى بطبيعته على الأحياء ، وعلى كل ما ذكرت الخنساء من شمائل تسند بالإيجاب لصخر ويطغى الفعل « نعى » ليعيد لذاكرة الخنساء هذا الحدث المأساوى الذى أطاح بها ، وزلزلها وهزها من الأعماق ، وفى تقديم الجر والمجرور « لى » دليل خصوصية وكأن هذا الفعل يترصدها ليطغى عليها وحدها ويصيبها خاصة ، ولتأتى النكرة المغمورة التى هى أداة الدهر ومرادفه « ابن نهيك » لتوكيد هذا الفعل فالناعى ليس مجهولا ليقع الشك فى الفعل وانما هو معلوم فهو « ابن نهيك » الذى تعرفه . وهى بذلك تقف موقف المعاتب للدهر فإن خبر النعى هو معلنه ومحدثه ، ولكن الدهر « ليس له معاتب » ، وتأتى النكرة « أخا » المضافة الى نكرة أخرى « ثقة » لتفيد التعميم والشمول ، ولتعنى أنه محل ثقة الجميع دائما بدون تحديد . ويأتى الفعل « ترجم » مبنياً للمجهول ليكون فيه معنى الشمول والعموم والكثرة فى التضعيف ، وتزداد صيغة « قد كان » وضوحا فى تقديم الجر والمجرور « عنه » والظرف « قبل » على نائب الفاعل « أخبار » ليؤكد التقديم ويقرر كينونة هذه الأخبار فى الماضى .

فبت ساهرة للنجم أرقبه      حتى أتى دون غور النجم أستار[13]

وتأتى « الفاء » العاطفة ، وكأنها تصل بها ما انقطع من أخبار

---

(١٣) غور النجم : سقوطه .

صخر التى كانت ترجمة عنه من قبل ، ولأن النجوم هى موئل الأخبار ومصدر الأنباء فهى ترقبها ، لعلها تحظى بأخبار عن صخر ، وليتفق المعنى « كانت ترجم عنه أخبرو » مع قولها « النجم أرقبه » فبعد أن كانت أخباره يتناقلها الناس ، أصبحت بعد موته تستقصيها من النجوم ، فتبيت ساهرة ترقبها ، ولأنه قد مات فلا أمل فى سماع أخباره ، فتكنى عن يأسها بقولها « حتى أتى دون غور النجم أستار » فقد حجبت أخباره عنها ، ويأتى ذكر الأستار مرتين ، فإذا كان قد حال بينها وبين صخر « أستار من الترب » فى البيت الثالث من المقطع الأول ، فقد حال بينها وبين أخباره « أستار » تحجب النجم عنها ، على سبيل الاستعارة المكنية من تشبيه الحجب بالأستار ، فتتلاقى « أستار الترب » مع « أستار النجم » ليتتصر الظلام كما انتصر التراب ، فيظل صخر محتجبا بهيئته وبأخباره ، ولتظل تناقضات « البر » ملقية بظلالها على الأحداث ، حيث يصير صخر هو الحى الميت ، الظاهر المحتجب ، أى أن سهرها متطلع لمراقبة النجم ، وتأخير لفظ « أستار » الفاعل عن الفعل « أتى » خاتمة مظلمة للبيت كله ، تضفى جوا من اليأس ، ونهاية سلبية لهذا السهر الطويل الممتد فى اسم الفاعل « ساهرة » ، وتأتى « حتى » تفجؤها بانقضاء السهر وتبدده دون جدوى « حتى أتى دون غور النجم أستار » ، حيث انتهى السهر بغور النجم وراء أستار حجبت أخبار صخر ، وليأتى الفعل الماضى « أتى » ليسلب الفعل المضارع « أرقبه » زمنه الحاضر ، حاله كحال معظم الأفعال المضارعة التى وردت فى القصيدة ، لذلك كانت الجمل الاسمية أفضل وسيلة لتخليد صخر وديمومته .

وبرغم أفول نجم صخر وغيابه ، تعود الخنساء الى البحث عن وسيلة تعيد بها كينونة صخر فى الحاضر ، تحاول بذلك وصل ما انقطع من أخبار ، فتقول فى المقطع السادس :

| | |
|---|---|
| لم تره جارة يمشى بساحتها | لريبة حين يخلى بيته الجار |
| ولا تراه وما فى البيت يأكله | لكنه بارز بالصحن مهمار |

ومطعم القوم شحماً عند مفيهم      وفى الجدوب كريم الجد ميسار

يأتى المقطع بدون عاطف لأنها تريد أن تستأنف كلاماً جديداً يعتبر امتداداً لما سبق وذكرته عن خصال صخر وأخلاقياته الفاضلة ، فتقــول :

لم تره جــارة يمشى بســـاحتها      لريبة حين يخــلى بيتــه الجار

ودخول « لم » على الفعل المضارع يقلب زمانه للماضى ، الذى ما تلبث الخنساء تهرب منه ، ففى حين تثبت للدهر أنه « يسدى ونيار » تنفى عن أخيها فعل المشى لريبة ، وليتناظر قولها « الخائفة » مع قولها « لم تره يمشى لريبة » فما دام الخائفة فهو لا يمشى لريبة ، كما يمشى الدهر دائما لريبة ، وبذلك يظل صخر نداً للدهر ضداً له ، ومن الذى يشهد بذلك أنها الجارة ، فالمشى لريبة يحدث فى الخفاء ، لذلك كانت الجارة أولى بالشهادة عليه لتبرئه ، وفى تقديم المفعول به « بيته » النكرة المضافة الى معرفة « الضمير » ؛ للتقرير والتوكيد على حرمة هذا البيت فى حالة خلوه من صاحبه وعائله ، ويتجانس بالاشتقاق « جارة ، جار » من رد الأعجاز على الصدور ، وفى ذكر الجارة مرتين « لم تره جارة » بالضمير مع الفعل وبالاسم الظاهر توكيد لعدم الرؤية . وفى إسناد ضمير الجاره إلى الساحة فى قولها « بساحتها » ما يدل على وجود منطقة حول البيت محرم على الغرباء المشى فيها فهى خاصة بأصحاب البيت :

ولا تراه وما فى البيت يأكله      لكنــه بارز بالصحن مهمار[14]

وعطف الفعل المنفى يعنى المشاركة فى الحــكم السابق ، وهى بذلك تنفى عن أخيها فعلين ، بــ « لم » و « لا » الأول مسند الى الجارة والثانى الى ضميرها ، والثانى « لكن » نقطة تحول وانطلاق لصخر من خلال تيار الاسمية الذى يجد له سبيلا بعد « لكن » التى

---

(١٤) المهمار : المكثار الذى يكثر للاضياف من القرى .

تعنى المغايرة والانتقال من حكم إلى آخر : تثبت بالايجاز أنه « بارز » فاسم الفاعل يعنى أنه قائم دائم القيام وليتنظر ويترادف قولها « بساحتها » مع « بالصحن » لتثبت بالايجاب أن صخرا دائم التواجد بالصحن لا يبرحه ليكرم قومه ولتأتى صيغة المبالغة « مهمار » بتضعيفها لتثبت دوام عطائه وأنه مكثر الضيفان من القرى ، وبذلك تعود للإسمية من جديد لتقول :

ومطعم القوم شحماً عند مسغبهم
وفى الجدوب كريم الجد ميسار(١٥)

يتدفق تيار الاسمية مرة أخرى ، فتؤكد أن عطاءه مستمر ممتد بواسطة اسم الفاعل « مطعم » ويتجلى ولاؤه لقومه ووفاؤه لهم بأن يكون عطاؤه لهم عند مسغبهم ، فحين يكثر السلب والنهب فى زمن المسغبة والجوع ، يكثر عطاؤه ويمتد ، وقولها « شحما » يعنى أنه لا يبخل بالفضل ما عنده لأن الشحم أثمن ما يحتفظ به الانسان لوقت المسغبة ، وليتقدم الجار والمجرور « فى الجدوب » ليفيد معنى التقرير والتوكيد على كرمه خاصة فى أيام القحط ، وليتطابق ويتجانس كل من « الجدوب ، والجد » ثم تأتى صيغة المبالغة « ميسار » لإثبات كثرة عطائه وفى « كريم الجد » مجاز عقلى من اسناد الكرم الى « الجد » وليترادف « كريم الجد » مع « ميسار » ليفيد الاطناب ، الذى تلجأ إليه الخنساء باستمرار فى إثبات فضائل صخر وفى علاقته بقومه ، والتى تمركزت فى كثرة عطائه وجرأته وإقدامه ، والذى جعل الخنساء تشعر بفداحة ما فقدت وقسوة الدهر الذى سلب منها من كان عوناً لها ولقومها فتقول :

قد كان خالصتى من كل ذى نسب
فقد أصيب فما للعيش أوطار

---

(١٥) مسغبهم : جوعهم . الجدوب : واحده جدب : القحط . الميسار : الكثير اليسار .

مثل الرديني لم تنفــد شــبيبته
كأنه تحــت طي البرد أســـوار

لتعود صيغة « قد كان » من جديد ويعود ظهور الدهر بتحولاته وتقلباته فبعد أن كان صخر خالصا لها ، بإضافة « ياء » المخاطبة في « خالصتي » ليصبح أسيرا لديها تحتويه بأفعاله وشمائله ليكون غنا لها عن كل ذي نسب ، تأتي بالفاء العاطفة وتتبعها بفاء أخرى تعني أن الحكم في الجملة الثانية مترتب على الأولى ، فما دام قد أصيب ، فما للعيش أوطار ، ولتظهر المطابقة الخفية بين « خالصتي » و « قد أصيب » ، ولتكنى عن ضياعها وانكسارها واستسلامها في قولها « فما للعيش أوطار » فالحياة لا تحلو بدونه ، ولتكمن في هذه الصياغة كل معاني الأسى و اوله :

مثل الرديني لم تنفذ شبيبته كأنه تحت طي البرد أســـوار

والترتيب المنطقي يقول : كان صخر تحت طي البرد أســـوار فصار رديفيا لم تنفد شبيبته ، لأن الشطر الثاني يعبر عما كان عليه صخر في أوقاته الجميلة ولحظاته السعيدة قبل أن يتحمل المسئولية ويصبح شابا فارها ممشوق القوام ، ولكن صورة الرمح سبقت إلى مخيلة الخنساء لتشبه صخرا بالرديني بقيد كونه لم تنفد شبيبته ، لتدل بذلك على فتوته وقوته التي لم تفن بعد ، ثم تشبهه بالأسوار بقيد كونه تحت طي البرد ، لتدل بذلك على فراهته ولطافة بطنه .

ولا تريد الخنساء للدهر أن ينتصر في نهاية القصيدة وأن تسود صيغة « قد كان » لذلك فهي تعود لتستأنف حديثها عن شمائل صخر لتكون خاتمة القصيدة ، تلك الشمائل بوجهها المشرق فتقول في المقطع الثامن :

جهم المحيا تضيء الليل صورته آباؤه من طوال السمك أحرار
مورث المجــد ميمون نقيبتــه ضخم الدسيعة في العزاء مغوار
فرع لفرع كريم غير مؤتشب جلد المريرة عند الجمــع فخار

في جوف لحد مقيم قد تضمنه ... في رمسه مقمطرات وأحجار
طلق اليدين لفعل الخير ذو فجر ... ضخم الدسيعة بالخيرات أمار
ليبكه مقتر أفنى حريبته ... دهر وحالفه بؤس وإقتار
ورفقة حار حاديهم بمهلكة ... كأن ظلمتها في الطخية القار
لا يمنع القوم إن سالوه خلعته ... ولا يجاوزه بالليل مرار

أشرق صخر في هذا المقطع وأضاء بوجهه لتكون نهاية إيجابية للقصيدة التي ظل الصراع محتدما فيها ؛ ولكن هذا الإشراق يعترضه في أثناء هذا المقطع بعض الصراعات التي نسجها الدهر ، ليكون المقطع بمحتواه تناقضات بين صخر بشمائله والدهر بتحولاته ، والخنساء وقومها . وتكرار البكاء رغبة في استحضار صخر واستجداؤه ، ونلاحظ أن هذا المقطع تلخيص وإجمال وشمول لأفكار المقاطع السبعة ليكون محاولة ناجحة من الخنساء لديمومة صخر ، واستمرار الخنساء في حياتها متعلقة بوجودية صخر « الأبوية » التي تواجه بها الدهر ، ولتثبيت بقاءه برغم موته وفنائه فهو الكامل الذي لا يقهر ، الطلق بوجهه ، المعتز بأصله ونسبه فتقول :

جهم المحيا تضيء الليل صورته ... آباؤه من طوال السمك أحرار[١٦]

وتعني بـ « جهم » أن في وجهه غلظة وحدة مطلوبة بالنسبة للسيد الوالي القائد الهادي ، بدلالة قولها في المقطع الرابع من البيت الثامن « جلد جميل المحيا » ، فهي لا تعني « جهم » بمعنى الكراهة في الوجه ، وإنما تعني أن معالم وجهه فيها غلظة ووضوح لذلك أكملت المعنى فقالت « تضيء الليل صورته » لتشبيه على سبيل الاستعارة المكنية « بالبدر » الذي يضيء الليل بصورته ، وهي تكنى بهذا الشطر من البيت عن إشراق وجهه ، ونلاحظ التكرار في « جهم المحيا » و « جميل المحيا » وربما جاء تكرار لفظ « المحيا » لرغبتها الملحة أن

---

(١٦) جهم : عابس الوجه ، أو غليظ الوجه . السمك : القامة .

تظل صورته أمام عينيها ، تتمثله مشرقا بوجهه الجميل ، وهى تبدأ البيت بـ « جهم » الصفة المشبهة التى تتبعها بلفظ معرف بأل « المحيا » ثم تتبع ذلك بالفعل « تضىء » فى زمن المضارع ؛ كل ذلك للتوكيد على إشراقة وجهه ولتفيد دوام ذلك وتجدده باستمرار ، وقولها « تضىء الليل صورته » تأكيد منها على أن صخرا دائم الإشراق بوجهه ليلا ونهارا ، فنلاحظ المطابقة الخفية بين « جهم وتضىء » ، والمطابقة الجلية بين « تضىء والليل » ، ثم تستمر فى وصف أصالة صخر فى الشطر الثانى فتكنى عن أصله العالى ومنزلته الرفيعة بقولها « آباؤه من طوال السمك أحرار » وطوال السمك تعنى طوال القامة ، وهى فى الحقيقة تقصد المعنيين « أى المعنى ولازمه » فهم طوال القامة رفيعى المقام أصلاء ، كما يأتى « أحرار » بدون رابط لأنه بيان لسابقه :

مورث المجد ميمون نقيبته ضخم الدسيعة فى العزاء مغوار[١٧]

ويسود تيار الإسمية ، فتتولد صيغ المبالغة « مورث » و « مغوار » على وزن « مفعال » لإفادة معانى الكثرة والدوام ، ثم تتوسل باسم المفعول « ميمون » لتثبت أن صخرا هو المورث قومه مجدا دائما لا ينقطع ولا يزول ، فهو الميمون الخير وهو أيضا « ضخم الدسيعة » كناية عن سعة قدره وعظمته ، لتتولد الصفة المشبهة « ضخم » بكل ما تحمله من معانى التعظيم والسعة ، وفى تقديم الجار والمجرور فى « العزاء » على « مغوار » تقرير لشجاعته فى وقت الشدة ، فإنه مقدام مستبسل فى القتال مدافع عن عشيرته .

والخنساء تأبى إلا إلصاق كل معانى الكرم والشجاعة والفخار فى صخر ، فهى تكرر تلك المعانى بأساليب مختلفة ، رغبة منها فى تقريرها وإثباتها بما يعد أطنابا فى الكلام استدعاه مقام التحسر وحالة التحزن التى كانت تعانى منها ، فتعود لتقول :

---

(١٧) ضخم الدسيعة : عظيم القدر . العزاء : الشدة .

فرع لفرع كريم غير مؤتشب　　جلد المريرة عند الجمع فخار[٦٨]

والشطر الأول يترادف مع قولها « آباؤه من طوال السمك » لتتلاشى الأفعال تماما ، وتسيطر الاسمية لتأصيل وتثبيت هذا المعنى ، وتكرر الصفة المشبهة « جلد » والتي سبق ذكرها في المقطع الرابع في البيت الثامن عشر « جلد جميل المحيا » ، وفي قولها « غير مؤتشب » إطناب لأنه يعني الأصل الكريم ، لذلك جاء بدون رابط ، ونلاحظ أن « جلد » يترامى بمعناه الى قولها « صلب النحيزة » تلك العبارة التي اعتبرت محورا هاما تجمعت حوله كل معاني الجلد والقوة . وكنت بـ « جلد المريرة » عن صلابة رأيه وإبرامه .

وهي تريد لصخر أن يكون دائم الفخر ، مفاخر بأصله ونسبه ورأيه فتوسلت بصيغة المبالغة « فخار » ، على وزن « فعال » ، تقول هذا هو صخر بوجهه المضيء وكرمه وأصالته التي تمتد من جيل إلى جيل بقوة شكيمته وإصابة رأيه وصلابته ، قد اغتاله الدهر واحتواه بكل خصاله وأصالته ليودعه جوف لحد ، فتقول :

في جوف لحد مقيم قد تضمنه　　في رمسه مقمطرات وأحجار

فتبدأ بالجار والمجرور « في جوف لحد » ليكون مرحلة تحول وانتقال مفاجيء ومثير ، إذ أخيرا تعود الخنساء الى أرض الواقع وتصل ما انقطع في المقطع الأول « ودونه من جديد الترب أستار » ، والبيت فيه معنى الاستسلام والخضوع لارادة الدهر فهذا هو صخر « في جوف لحد مقيم » ليفيد التقديم التخصيص ، وفي اسم المفعول « مقيم » معنى الاقامة الدائمة ، والخنساء تأبى أن يكون صخر مدفونا في جوف لحد ولكنه « مقيم » فكأن اللحد صار موطنه ومحل إقامته ، ثم تأتي « بقد » مع الفعل الماضي « تضمنه » لتعود صيغة « قد كان » للظهور ، ثم يترادف اللفظان « في جوف » مع « في رمسه »

(٦٨) جلد المريرة : ابرام الرأي .

ويتناظران ، وفى ذلك إطناب مستحب فى هذا المقام الذى تتحسر فيه ، فإقامة صخر فى جوف اللحد أو الرمس ليست مريحة ، لأن المكان لا يتوافر فيه طيب العيش بل تكثر فيه الصخور والأحجار ، وهى بذلك تعاتب الدهر وتتهمه بالبخل ، فعلى حين يداوم صخر فى العطاء والكرم واذا كان هو من أصل كريم غير مخلوط ، فان الدهر يبخل عليه بعيش طيب وفرش وثير ، وفى قولها « مقيم » استعارة تبعية بمعنى « مدفون » .

والحديث عن اللحد يوقع الخنساء فى مغالطات واضطرابات تأبى أن تستمر فيها ، فإن صخرا « الهو » الموجود الباقى بخصاله ، لابد أن يظل هكذا بعيدا عن كل معنى يفيد أنه « قد كان » لذلك فهى تعود فتقـــول :

طلق الدين لفعل الخير ذو فجر ضخم الدسيعة بالخيرات أمار

وكأنها لا تريد أن ترى سوى أفعاله ولا تتذكر سوى خصاله وخاصة كرمه ، الذى طالما أمتدحته وذكرته بمختلف الأساليب لتتوسل بالصفة المشبهة « طلق » مستأنفة القول عن استمرار عطائه ؛ وليتناظر ويتناقض تناقضا معنويا قولها « فى رمسه مقمطرات وأحجار » مع قولها « طلق اليدين لفعل الخير ذو فجر » ، ففى الأسلوب الأول معنى التقشف والبخل ، فى حين يأتى الأسلوب الثانى مؤكدا لمعنى الكرم والجود ، فإن « طلق اليدين » كناية عن انطلاقه واندفاعه لفعل الخير ، كذلك يترادف المعنى مع قولها « ذو مجر » كناية عن كرمه أيضا لذلك جاء « ذو فجر » بدون عاطف لأنه تفسير وبيان لسابقه ، وليأتى — أيضا — « ضخم الدسيعة » و « بالخيرات أمار » كناية عن الكرم ، ليمتد الاطناب ويسود الكرم الذى لا مثيل له فهو كرم فى كل اتجاه وفى كل الأوقات ، فى السعة والشدة ، وحسن الضيافة إلى غير ذلك من مناسبات فجرتها الخنساء ، ولتأتى صيغة المبالغة « أمار » على وزن « فعال » لتفيد التعميم والشمول فهـو آمار بكل خير .

ولكن ماذا بعد ذلك إن البكاء يعود لينتزعها مرة ثانية فتلجأ إلى المقتر الفقير لتسند إليه فعل البكاء المضارع ولتؤكده بلام التوكيد في قولها :

ليبـــكه مقتـــــر أفنى حريبته　　　دهر وحالفـــه بؤس وإقتار

تصاب الخنساء بالاضطراب الشديد لتتفجر مأساتها مع الدهر من جديد ولكن هذه المرة تسند سلبياته لكل من أفنى الدهر ماله وتركه خاوى اليدين يعانى الفقر ، ولتضع كرم صخر فى مقابلة مع بخـــل الدهر الذى ينتزع الناس أموالهم ، فاذا كان صخر يعطى فالدهر يأخذ ، ويأتى قولها « أفنى حريبته » استعارة تبعية بمعنى ضاع ماله ، وفى إسناد الإفناء للدهر استعارة مكنية من تصوير الدهر بمن يفنى ويضيع ، وتجىء « الواو » لعطف الفعلين الماضيين « أفنى » و « حالفه » للمشاركة فى الحكم الإعرابى ، وفى قولها « إقتـــار » إطناب لأن « بؤس وإقتار » بمعنى مترادف ، ولا تكتفى الخنساء ببكاء المقتر فتتوسل بالرفقة التى ضلت طريقها لتبكى هى الأخـــرى فتقـــول :

ورفقـــة حار حاديهم بمهلكة　　　كأن ظلمتها فى الطخية القـــار[19]

فقولها « ورفقة » معطوف على مقتر أى « ليبكه مقتر وليبكه رفقة » ولكنها عطفت بدون تكرار الفعل ، من الإيجاز ، لتعود الصورة « كأنه علم فى رأسه نار » ترمى بظلالها على هذا الأسلوب « ورفقة حار حاديهم بمهلكة » ، فإن غياب صخر الذى يهدى السارين ليلا قد أثر وظهر تأثيره على هذه الرفقة التى تحير مرشدهم وضلت السبل أمامه ، وقولها « مهلكة » كناية عن هلاك هذه الرفقة فى مكان ضلوا فيه ، وتبالغ فى تصوير ظلمة ذلك المكان المهلك فتشبه ظلمته بالقار ،

---

(١٨) حريبته : أرادت ماله .

الطخية : من الطخاء وهو الغيم الرقيق الذى يوارى النجوم فيتحير البادى .

يفيد كون هذه الظلمة فى الطخية أى فى حالة وجود غيم يوارى النجوم لتبالغ فى شدة سوادها .

ولكن الخنساء تأبى أن تنهى قصيدتها بالبكاء على صخر لأن ذلك يعنى انتصار الدهر بتحولاته وتغيراته ، لذلك فهى تقول :

لا يمنع القوم إن سالوه خلعته ولا يجـــاوز باللـيـــل مرار

مبالغة فى كرمه ووصولا بكرمه إلى أبعد الغايات ، فتتوسل بالفعل المضارع « لا يمنع » المستأنف بدون رابط ، لأنه يعود على صخر الذى ساد بضميره فى المقطع كله ، ولتكنى بقولها : « إن سالوه خلعته » عن كرمه الذى زاد وفاض ، وأصبح نوعا من الأثرة وتفضيل الغير على النفس ، وتزيد من كرمه فتؤكده بأسلوب الشرط الذى جاء فعله مؤخرا « إن سالوه » ، كما تكنى عن كرمه المتصل فى الليل والنهار ، بقولها « لا يجاوزه بالليل مرار » فهو الكريم المنقطع لهذه الخصلة التى تباهى بها العرب وميز بها بعضهم بعضا ، إذ ظلوا يمتدحون الكرم ، ويتمثلونه ، حتى أصبح صفة تميزهم عن غيرهم من الشعوب ، ولتأتى صيغة المبالغة « مرار » على وزن « فعال » لتعنى كثرة من يمرون عليه فيضايفهم ويطعمهم من جوده وكرمه .

وهكذا تنتهى رائية الخنساء بكل عجائبها وأساليبها القوية الدلالة ، والتى أقامتها وشيدتها لتصبح صرحا قويا منيعا من اللغة العالية الرفيعة ، والتى قصدت إليها الخنساء ، بحيث لم يصدر عنها لفظ بطريقة عفوية عشوائية ، وإنما كان لكل لفظ وحرف معناه المنسجم والمكمل لتمام الدلالة ، وحيث توزعت طرق التعبير وتنوعت الأساليب ، لتدل على وجود لغة شاعرية عالية الجودة متميزة الإتقان ، استطاعت الخنساء من خلالها أن ترتفع بالقارىء الى ذروة التأثير والتأثر .

* * *

# التجديد الشعري في قصيدة الجبار لأبي القاسم الشابي: قراءة بلاغية نقدية

# التجديد الشعري في قصيدة الجبار لأبي القاسم الشابي: قراءة بلاغية نقدية

د. عزيزة عبدالفتاح الصيقي

## تمهيد:

هي قراءة ثانية، تتابع ظواهر الحداثة الوافدة، للانتقال منها إلى التشكيل الجديد والمعاصر الذي ينتسب إليها. ثم من هذا وذاك يتم رصد الظاهرة الحداثية، عند أبي القاسم الشابي، لتضع أمام القارئ آراءه وفكره وصياغاته التجديدية وضعاً محايداً، دون انغلاق، أو انفتاح مطلق، وذلك من خلال تحليل قصيدته «نشيد الجبار» باعتبارها مرآة صادقة تعكس موقفه الشعري.

والدراسة تحرص على رصد الصياغة الخارجية، وكيفية ارتدادها إلى المستوى الباطني، أو بمعنى آخر إلى الحركة النفسية، وكيف تصرف الشاعر في التشكيل النظمي لقصيدته وكيف اختار ووزع، لينتج دلالة شعرية ذات مغزى وهدف، ثم كيف أمكنه نقل الاختيار من منطقة المعجم، وربطه بالإمكانات النحوية، وبالتالي يخضع هذا الاختيار للطاقات الفنية الإبداعية، لتتضح علاقة الدال بالمدلول.

ويمكن القول إنه لا يوجد المبدع الذي ينغلق على نفسه تماماً فدائماً لابد من عملية تفاعلية من تأثير وتأثر، وإذا وجد هذا المبدع المنغلق يكون وجوده عقيماً، وأبو القاسم

من الشعراء الذين تأثروا بتيارات الحداثة في عصره وأثروا بتوجيهاتهم التجديدية، وانطلاقاتهم الفكرية.

وتتعدد القراءات للنص الواحد بتعدد المتلقين، من قراءة جمالية، إلى قراءة استرجاعية، إلى قراءة تاريخية، والمتلقي الصحيح هو الذي يتحرك بين هذه القراءات ويربط بينها، وذلك دور الناقد البلاغي الذي تمتد استفادته من تلك القراءات مجتمعة.

والدراسة تتحرى خواص الإبداع البلاغي في الصياغة، لتكون منطقة عملها باستمرار في المستوى غير المألوف (المستوى الإبداعي) وهي المنطقة التي شغلت الدارسين قديماً وحديثاً، إذ قاموا بمتابعة خطوط الصياغة وتحولاتها التي تتم عن وعي وقصد التصنع بناءً إبداعياً.

وتحديد مفهوم الأسلوب في القصيدة المتداولة يعتمد على مجموعة الاختيارات التي تعامل معها الشاعر، ومهمة النقد البلاغي الأساسية هي الابتعاد عن التعميمات المطلقة، مع مراعاة أن نقد القصيدة بلاغياً يعتبر إجراءً تطبيقياً لا يتصل بلغة الشاعر في عمومها، وإنما باجتزاء قطعة من إنتاجه نتعامل معها، ونتكئ عليها، في محاولة لتقديم نموذج للتحليل البلاغي، مع ترك الباب مفتوحاً لمحاولة استكمال نتاج هذا الشاعر بشكل شمولي.

## مقدمة عن حياة الشابي[١]

في «الشابية» إحدى ضواحي تونس الخضراء ولد أبو القاسم الشابي عام ١٩٠٩م وفيها كانت وفاته بعد صراع مرير مع المرض عام ١٩٣٤م مات الشابي في عمر الزهور في الخامسة والعشرين ومع ذلك ترك أثراً عظيماً سيظل خالداً في كتب الأدب والشعر.

درس في جامع الزيتونة، علوم العربية والدينية وكان ميالاً للشعر وهو المهيمن على فكره فعكف على قراءة دواوين الشعراء القدماء والمعاصرين، وخاصة شعراء المهجر،

والشعراء الغربيين الرومنطيقيين، فتأثر (بجبران) و(نعيمة) خاصة، والإنجليز والفرنسيين مثال (دي ڤينشي، ولامارتين، وشيلر وبايرون).

ظهرت بواكير شعره في سن متقدمة، وراح ينشرها بالصحف والمجلات التونسية والمصرية، مثل مجلة (النهضة وأبولو) ثم وضع كتاباً أسماه (الخيال الشعري عند العرب) جمع شعره في حياته في ديوانه (أغاني الحياة) ظل مخطوطاً زمناً ثم طبع وانتشر في أرجاء الوطن العربي.

نظم في الشكوى والحب والغزل والرثاء والطبيعة والوجدان والتزم في معظم قصائده عمود الشعر القديم لجهة الروي الواحد، والقافية الواحدة والبحر العروض الواحد وإن كان قد خرج على هذه السنن في مواقف كثيرة. أما مذهبه الشعري فيتضح من خلال معالجة قصيدته (نشيد الجبار) التي هي نموذج لما جاء في ديوانه فإليك القصيدة.

يقول الشابي[٢]:

سأعيش رغم الداء والأعداء ... كالنسر فوق القمة الشماء
أرنو إلى الشمس المضيئة هازئاً ... بالسحب والأمطار والأنواء
لا أرمق الظل الكئيب ولا أرى ... ما في قرار الهوة السوداء
وأسير في دنيا المشاعر حالما ... غرداً وتلك سعادة الشعراء
أصغي لموسيقى الحياة ووحيها ... وأذيب روح الكون في إنشائي
وأصيخ للصوت الإلهي الذي ... يحيي بقلبي ميت الأصداء
وأقول للقدر الذي لا ينثني ... عن حرب آمالي بكل بلاء
لا يطفئ اللهب المؤجج في دمي ... موج الأسى، وعواصف الأرزاء
فاهدم فؤادي ما استطعت فإنه ... سيكون مثل الصخرة الصماء
لا يعرف الشكوى الذليلة والبكا ... وضراعة الأطفال والضعفاء

ويعيش جباراً يحدق دائماً ... بالفجر... بالفجر الجميل النائي

واملأ طريقي بالمخاوف، والدجى ... وزوابع الأشواك، والحصباء

وأنشر عليه الرعب، وانثر فوقه ... رجم الردى وصواعق البأساء

سأظل أمشي رغم ذلك، عازفاً ... قيثارتي، مترنماً بغنائي

أمشي بروح حالم، متوهج ... في ظلمة الآلام والأدواء

النور في قلبي وبين جوانحي ... فعلام أخشى السير في الظلماء

إني أنا الناي الذي لا تنتهي ... أنغامه، مادام في الأحياء

وأنا، الخضم، الرحب، تزيده ... ليس إلا حياة سطوة الأنواء

أما إذا خمدت حياتي، وانقضى ... عمري، وأخرست المنية نائي

وخبا لهيب الكون في قلبي الذي ... قد عاش مثل الشعلة الحمراء

فأنا السعيد بأنني متحول ... عن عالم الآثام والبغضاء

لأذوب في فجر الجمال السرمدي ... وأرتوي من منهل الأضواء

وأقول للجمع الذين تجشموا ... هدمي وودوا لو يخر بنائي

ورأوا على الأشواك ظلي هامداً ... فتخيلوا أني قضيت ذمائي

وغدوا يشبون اللهيب بكل ما ... وجدوا.. ليشووا فوقه أشلائي

ومضوا يمدون الخوان، ليأكلوا ... لحمي، يرتشفوا عليه دمائي

إني أقول لهم – ووجهي مشرق ... وعلى شفاهي بسمة استهزائي

إن المعاول لا تهد، مناكبي ... والنار لا تأتي على أعضائي

فارموا على النار الحشائش والعبوا ... يا معشر الأطفال تحت سمائي

وإذا تمردت العواصف، وانتشى ... بالهول قلب القبة الزرقاء

ورأيتمـوني طائراً مـترنماً — فوق الزوابع، في الفضاء النائي

فارموا على ظلي الحجارة واختفوا — خوف الرياح الهوج والأنواء

وهناك في أمن البيوت تطارحوا — غث الحديث وميت الآراء

وترنموا – ما شئتم – بشتائمي — وتجاهروا – ما شئتم – بعدائي

أما أنا فأجيبكم من فوقكم — والشمس والشفق الجميل إزائي

من جاش بالوحي المقدس قلبه — لم يحتفل بحجارة الفلتاء

## رؤية تحليلية للقصيدة:

يحاول الشابي في هذه التجربة الشعرية تلمس خطوة جديدة يخرج بها من نطاق الموروث فهو لا يسير على النسق التقليدي القديم المتعارف عليه في القصيدة العربية. فالشاعر متأثر بالخط الرومانسي في الحداثة المتجددة الأشكال والمعاني، للمبنى الأسلوبي، والإيحاء الخيالي، وهو الشاعر المولع بالآهات والزفرات الملتهبة، يتنازعه أمران:

١ – مباهج الحياة وأنوارها العلية التي تضيء القلب والجوانح.

٢ – سوداء الحياة الفارغة إلى التشاؤم.

فشعره مزيج من الحزن والفرح وهو من مروّجي الفكرة الرومانسية السائدة في عصره التي تعتمد على الخيال الحالم والتغلغل العاطفي، والحس المرهف الرقيق الذي يخرج المعاني من أعماق الأعماق.

والقصيدة مدار البحث.... نتاج الشاعر في مراحله التفاؤلية، برزت من داخل انفعالاته الحسية تمثل بوضوح نزعته الإنسانية الطاغية على فكره، تلك التي جعلته يسمو إلى سامق من السمو الروحي المجرد من الماديات المبتذلة. إنها التفاؤلية المحفوفة بهالة من الحماسية المتعطشة للخلاص من دنيا الآلام والآثام، من دنيا الأعداء

والمتربصين، يبشر بأن مساعي الشر محدودة بالزمان والمكان، والخير باق ويجاهر بسعادته لأنه متحول من تلك الحياة الفانية إلى عالم الجمال السرمدي.

لقد عانى معاناة مريرة، من نزعة التجديد التي تحمل أعباءها ودعا إليها بعزم وتصميم، فاتهمه الناس بالتجاوز والخروج عن مفاهيم الأدب العربي الموروث، إلى مفاهيم أدبية جديدة ومقاييس جديدة وافدة من الغرب. ومن أمثلة تنكر الناس له حين ألقى محاضرته الأولى (الخيال الشعري) أنه لم يجد من يستمع إليه، وقد خرج من هذه المحاضرة وفي نفسه الكثير من الألم، ووجد أن ثمة هُوَّة سحيقة بين ما تبناه من فكر، وما يعم بيئته من مستوى ثقافي وطرائق تفكير، وقد لزم نفسه، وأصغى إلى ذاته، ولجأ إلى التأمل العميق بطرائق التفكير التي تفصله عن المجتمع وأخطأ الشابي حين توهم أن التجديد يقوم على هدم وخلق من عدم أو استعارة من الغرب.

والقصيدة من الأعمال التي التزم الشابي فيها الروي الواحد والقافية الواحدة، والبحر العروضي الواحدة، وإن كان لديه أعمال أخرى ذات الروي والقافية المختلفين، لكن ضمن بحر عروضي واحد. فالتزام الشابي كان في الشكل حيث يلتزم العمود الشعري القديم، يتصرف في بعض الأحيان، أما المضمون فهو متأثر بالثقافة الشعرية، والأدبية، التي طبعت عصر النهضة بطابعه الجديد - من حيث تأثره بثقافة أدباء المهجر وشعرائهم، وثقافة شعراء المدرسة الرومنطيقية الغربية، بحيث نجد هذه القصيدة تموجاً صريحاً لتداعيات تلك الثقافة المزدوجة، من حيث الشعور بالغربة، والانطواء، والاضطهاد، والحديث عن الآلام والعذاب والحزن والسقام، ساعد في إبراز ما كان يعانيه الشاعر من آلام المرض العضال وترصد الأعداء له، مما جعل شكواه حقيقية نتاج واقع يعايشه فانطلق مدفوعاً في مناجاته بلغة رمزية صوفية أو حسية شعورية في غاية الرقة والشفافية يبعث الحياة في الجماد، ويحرك المعنويات، ويطرح فكره على أساس من المبادئ الإنسانية الخالدة يجلي النفس المتعبة من علائق الحياة لتصفو وترق.

**يدور النص حول ثلاثة محاور:**

**الأول:** تصميم وقوة عزم لتحمل الشاعر للداء الذي أصيب به ومواجهة الأعداء الذين تجشموا هدمه وتحطيمه.

**الثاني:** قوة إيمان الشاعر بالقدر وأنه متحول من دار فناء إلى دار مقام يجعله ذلك لا يعبأ بهموم الدنيا ومشكلاتها.

**الثالث:** مهما تطاولت الأيدي المبغضة لن تنال منه لأنه لا يحفل بصغائر الأمور.

## تحليل النص:

**سأعيش رغم الداء والأعداء   كالنسر فوق القمة الشماء**

بداية قوية تُوقف صارم بلزه التحدي لكل أشكال المعاناة من داء وأعداء، وهو عازم على هزيمتها فهو الذي يعاني الألم ويشكو إحاطة الأعداء لن يستسلم ولن يترك نفسه نهباً لسموم المعاناة، ويظهر موقفه الصارم باستمراره وإصراره في الفعل المضارع الدال على الاستقبال (سأعيش) وتشبيه نفسه بالنسر بقيد كونه فوق القمة الشماء، ليكني بذلك عن علو همته وثقته بنفسه. وتتوالى الهمزة[٣] متكررة في أربع كلمات (سأعيش، الداء، الأعداء، الشماء)، ثم تتكرر أيضاً في البيت التالي لتساعد الشاعر على إبراز تلك القوة الصارمة والمتمثلة في تحديه الدائم والقوي لما يواجهه فالهمزة ساعدت على ذلك التجانس والتوازن الموسيقي الذي أعطى الألفاظ قوة من حيث الرنين ثم الإطلاق فيقول:

**أرنو إلى الشمس المضيئة هازئاً   بالسحب والأمطار والأنواء**

فالبيت بيان وإيضاح للمعنى في البيت السابق، لذلك تركت الواو يريد أنه سيظل في العلا ناظراً نحو الشمس يتطلع بالأمل الواضح وضوح الشمس هازئاً بالسحب والأمطار والأنواء التي يكني بها عن كل ما يعرقل مسيرته، وتتكرر الهمزة ثانية لتكوين هذا الشعور الذي يوحي برغبة الشاعر في التعبير عن إحساسه الذي تفجر بعد صمت، فمنح هذا التجانس البديع.

وهازئاً لفظ مجازي لأن الشاعر لا يقصد الاستهزاء على الحقيقة وإنما يريد أن

لا يعبأ بكل ما يواجهه من صعاب، تلك الصعاب التي يكني عنها بالسحب والأمطار والأنواء، حيث يجمع بين التناسب من الكلام ويأتي البيت الثالث فتتوالى الأفعال المضارعة بدون عاطف لأن الكلام كله توكيد وتوضيح للبيت الأول فبعد أن قال (سأعيش، أرنو) يقول: (لا أرمق، لا أرى) فهو المستمر الدائم الاستمرار لاي تراجع ولا يتخاذل ولا يتشاءم لأنه محب للحياة بكل صروفها لذلك فهو يقطع ثم يستأنف بقوله:

**لا أرمق الظل الكئيب ولا أرى ... ما في قرار الهوة السوداء**

لم يعطف (لا أرمق) على جملة (أرنو) في البيت السابق لأنها توكيد للأولى وبينهما[٤] اتحاد تام وفي هذا البيت تتضح السمات التجديدية في شعر الشابي، من خلال توظيف المصطلحات المرموز بها إلى معان مختلفة مثل (الظل الكئيب، الهوة السوداء) إلى غير ذلك (مما يكني به الشعراء عند التشاؤم والسوداء التي عانوها)، والشاعر هنا يكنى عن تفاؤله بأنه لا ينظر إلى الظل الكئيب ولا يرى ما في قرار الهوة السوداء، لأنه سيظل محلقاً فوق الصغائر. تلاحظ هنا أيضاً - تكرار الهمزة في (أرمق، أرى، الكئيب، السوداء) والتي تدل على رغبة الشاعر في توظيف هذا الحرف، ليستمر التجانس ويتفشى وينتشر، معلناً عن هذا التوازن الموسيقي الذي يعطي القصيدة مذاقاً خاصاً.

ويستمر تأكيد حالته التفاؤلية فيقول:

**وأسير في دنيا المشاعر حالما ... غردا وتلك سعادة الشعراء**

والعطف بالواو في قوله (وأسير) على قوله (أرنو) في البيت قبل السابق لاتفاقهما في الخبر وبينهما جهة جامعة أي مناسبة تامة.

تأمل اسم الإشارة (تلك) وفائدته في التنبيه والتوكيد على أن سعادة الشعراء تكمن في قدرتهم على التعبير بحرية، والهمزة كما تصاحب أفعاله المضارعة فهي القافية التي اختارها للقصيدة[٥].

وقوله (أسير في دنيا الشاعر) كناية عن انه سيواصل استحداث الشعر وتجديده رغم ما يعترضه من إيذاء الرافضين لمبدأ التجديد في الشعر، فهو الحالم المفرد الذي وهبه الله قدرة التعبير الصادق الجميل، وتلك سعادة الشعراء أن يطلقوا العنان لأفكارهم، ويفرغوا زفرات نفوسهم وما يدور في خلجاتهم، (ودنيا الشاعر) مصطلح تداوله الشعراء.، والكتاب الرومانسيين اعتادوا نقل اللفظ من دلالته المعجمية إلى دلالة أخرى تعينهم على التعبير غير المألوف في الموروث من الشعر العربي، والسير في دنيا الشاعر أي أنه الماضي في طريقه لن يوقفه دعاة القديم الرافضين لكل جديد، على سبيل الاستعارة التمثيلية، ومثل ذلك يقصر (موسيقى الحياة، وروح الكون) في قوله:

**أصغي لموسيقى الحياة ووحيها　　　وأذيب روح الكون في إنشائي**

فهي دلالات جديدة مستحدثة وضعها شعراء الرومانسية الحديثة ليدلوا بها على حالاتهم النفسية والشعورية المختلفة والمتفاوتة(ما بين فرح وحزن وتفاؤل وتشاؤم ليظل فيض الشاعر دافقاً ويستمر في توظيف المضارع المتصل بياء المتكلم موضحاً ردة فعله أمام تيار التعصب والعداء الدائم لفكره. والبيت توكيد وزيادة إيضاح للمعنى في البيت السابق، لذلك لم يعطف على سابقه يريد أن الشاعر الحالم المفرد، يصغي لموسيقى الحياة التي تعزفها الطبيعة والأحياء.، وقوله (أصغي لموسيقى الحياة) كناية عن تأملاته الدائمة لكل ما حوله من طبيعة وأحياء.، وتجاوبه الدائم مع كل متغيرات الحياة التي تحتم تجديد الفكر الإنساني، فإن تأملاته هي التي توحي له لكي يتغنى بشعره، وقوله (أذيب روح الكون في إنشائي) كناية عن انصهاره في بوتقة الحياة التي تتيح لأفكاره أن تتجلى وتتجدد، فيخرج منه الشعر المعبر عن تجربة ذاتية ومشاهدات وتأملات حقيقية معاصرة، يتلمس الجمال الحر، وينسج الألحان الشجية، يصوغ الكون كلمات منظومة، ولا يخفى ما في البيت من مجاز بالاستعارة. بأن جعل للحياة موسيقى، وجعل للكون روحاً يذيبها.

ويستمر الشاعر في بسط القول، والتأكيد على حالته التفاؤلية التي تسمح له أن يحب الحياة، ويتألق مفرداً بأجمل وأعذب الكلمات المنظومة، فهذه الحياة التي تموج

بالحركة وكأنها الصوت الإلهي المنبعث ليحيي ما في النفوس من مشاعر وأحاسيس دافقة فيقول:

**وأصـــيخ للصـــوت الإلهي الذي      يحـــيي بقلبي مـــيت الأصـــداء**

و(الإصاخة) نوع من الاستماع بإرهاف وخضوع وميل شديد، لذلك جاء اختيار الفعل المضارع (أصيخ) دقيق بمعنى أنه ليستمع بإنصات وطاعة ورضى للصوت الإلهي، فيكنى بقوله (يحيي بقلبي ميت الأصداء) عما يعتريه من لحظات يتدفق فيها الشعر، وتتأجج قريحته بعد مشاعر اليأس التي تنتابه أحياناً، وكثرة تأملاته في الحياة تجعله يستشعر قربه من خالقه يؤيده ويعينه ويؤازره وتكرار (الصاد)[٦] في (أصيخ، للصوت، الأصداء) وما يملكه من رنين يبعث على اليقظة والانتباه ويجلجل في الآفاق محدثاً أثراً في السمع لا يزول بسرعة.

ثم يقول:

**وأقـــول للقـــدر الذي لا ينثني      عن حـــرب آمـــالي بكل بلاء**

نلاحظ توالي الأفعال المضارعة في الأبيات الثلاثة السابقة (أذيب، أصيخ، أقول) كلها معطوفة على الفعل (أصغي) في تتابع منظم، لينطلق صدى الهمزة في أرجاء القصيدة معلناً عن إصراره الشديد على تحدي كل العقبات التي تواجه مسيرته الشعرية، ويكني بالقدر عن كل ما يتصارعه من مشكلات وما يواجهه من صعاب وآلام في الحياة فهو في صراع دائم مع القدر الذي لا ينثني عن محاربة آماله فيشبه القدر بالعدو اللدود الذي يحارب آماله ليضعف عزمه على سبيل الاستعارة المكنية، فالمرض والأعداء كلاهما لا يتوانى في محاولة تقويض جهوده الإبداعية، يقول لهذا القدر:

**لا يطفئ اللهب المؤجج في دمي      مـــوج الأسى، وعـــواصف الأرزاء**

لتتكرر في البيت معاني الصمود والإصرار، ولتتابع الهمزة هيمنتها على النص فتظهر أربع مرات في البيت السابق لتضفي عليه هذا التأثير القوي في تلك العبارات (لا يطفئ، اللهب المؤجج، موج الأسى – عواصف الأرزاء). فهو ينفي أن يكون

يستطاع الأسى والمصائب إطفاء جذوة الحماس المشتعلة فيشبه على عادة الشعراء حاله وما يضطرم في نفسه وما يهز كيانه من أسى وألم بهيئة اللهب المؤجج لا يطفؤه الموج ولا العواصف على سبيل الاستعارة التمثيلية وهذا الصراع قائم بين نفسه وما تواجهه من معوقات، فهو تحد وانطلاق نحو تحقيق الآمال، ولأن الفاء تفيد الترتيب والتعقيب فهو يتوجه إلى القدر الذي لا ينثني يحاربه يخاطبه بصيغة الأمر (اهدم) وما يتعلق بها من معاني التحدي والصمود **فيقول:**

**فاهدم فؤادي ما استطعت فإنه      سيكون مثل الصخرة الصماء**

والشابي في مخاطبته للقدر (مجاز) فهو لا يعني - كما ذكر - القدر بمفهومه الديني لأنه يؤمن بالقضاء والقدر، ولكنه يرمز به هنا كما اتضح إلى الصعاب التي تواجهه من حساده، وأعدائه والمرض الذي ألم به. وعلى هذا المعنى فهو يبيح للقدر أن يفعل أفاعيله لهدمه، وهيهات يتمكن من هدمه لأنه سيكون صامداً راسخاً فيشبه فؤاده بالصخرة الصماء العتيدة التي لا تستجيب لمعول الهدم، ففي تحد واضح يعلن أن فؤاده قُدّ من صخر أصم لا تؤثر فيه المعاول الهدامة، ويستمر في رصد صفات هذا الفؤاد **فيقول:**

**لا يعرف الشكوى الذليلة والبكاء      وضراعة الأطفال والضعفاء**

يجسد ذلك الفؤاد ويشبهه بكائن حي صامد يتلقى الضربات في شموخ وعزة إنه فؤاد قوي جسور لن يشكو مذلولاً ولن يبكي، ولن يتضرع كالأطفال والضعفاء، ونفى معرفته المسبقة بالشكوى والبكاء والضراعة كناية عن قوة تحمله وصلابته وثقته بقدراته، فإنه سوف يظل يعيش ويحيا حياة الجبارين **فيقول:**

**يعيش جباراً، يحدق دائماً      بالفجر... بالفجر الجميل النائي**

والضمير في (يعيش) للفؤاد، يشبهه بمن يعيش جباراً، والجبار لا يعني الظلم والقهر كما يتوارد إلى الفكر لأول وهله فهي صفة تعني إظهار[٧] القوة عند الغضب، يريد أنه سوف يعيش قادراً على قهر الأرزاء والزعازع يحدق بالفجر الجميل النائي فيكني عن ذلك الأمل الذي يتطلع إليه ذلك الأمل البعيد المنال (فالفجر عند الرومانسيين مصدر

الأمل وسبيل تحقيق الأماني) ومع ذلك ثقة الشاعر في تحقيقه لا تتزعزع، ويعود ليخاطب القدر قائلاً:

**وامــلأ طريقي بالمخــاوف، والدجى وزوابع الأشــواك، والحــصـــبــا ء**

ليظل التحدي ماثلاً في معتقده، وامتلاء الطريق بالمخاوف تصوير مجازي و(الدجى، وزوابع الأشواك، والحصباء)، كلها استعارات يصور بها كل المعوقات التي تواجهه ليؤكد صموده وتحديه لكل ما يعوق مسيرة حياته فهو قادر على تجاوز كل العثرات، وهو مصمم على مواصلة الطريق الذي بدأه، لذلك يبيح للقدر بفعل الأمر (املأ) كل فعل يصدر عنه يكون سبباً في تعويقه، لأنه يعرف كيف يمر على الصعاب ويذللها، ويعاود مخاطبة القدر قائلاً:

**وانشــر عليــه الرعب، وانشــر فــوقــه رُجم الردى، وصــواعق البــأســا ء**

فيبيح له مرة أخرى بفعل الأمر (انشر) أن ينشر على طريقه الرعب على سبيل الاستعارة التصريحية و(رجم الردى، وصواعق البأساء) من التشبيه المفرد، وفي كل تجسيد للمعقول في صورة المحسوس تقريب للمعنى وتقوية له، فهو يتحدى الرعب والخوف بل يتحدى الموت وكل ألوان البأساء والضراء. ولذلك فهو عازم على مواصلة الحياة فيقول:

**ســأظل أمــشي رغم ذلك، عــازفــاً قــيــثــارتي، مــتــرنماً بغنائي**

وقيثارة الشعراء أمر مستحدث عند شعراء الرومنطيقية ولعلها من مؤثرات شعراء المهجر، والقيثارة آلة للعزف الموسيقي تغنى بها الشعراء كثيراً في العصر الحديث يعبرون من خلالها عن كل ما يختلج الفؤاد من أفكار ومشاعر سواء كانت مشاعر ألم أو فرح وأبو القاسم الشابي هنا يعتبر قيثارته سلواه وهو يكني بهذا البيت عن عزمه على مواصلة مسيرة الحياة وعزاؤه الوحيد نظم كلماته التي يترنم بها. فبإصرار يلح على الاستمرار فيقول: (سأظل)، ثم الحال (عازفاً، مترنماً) فهو جبار على عزمه، صامد في قراره، فيشبه نظمه للشعر والتغني به بالعزف على القيثارة، ثم يقول:

**أمـــشي بروح حـــالم، مـــتـــوهج        فـي ظـلـمـــــــــة الآلام والأدواء**

يكثر الشابي من توظيف الفعل المضارع، هدفه واضح ورغبته في قهر الصعوبات مستمرة دائمة. إنه سوف يمشي حالماً بالغد الأفضل والأجمل، وهو «متوهج» استعارة تبعية بمعنى أنه سيكون مشتعلاً حماسة وقوة، ولأنه ذكر التوهج الذي فيه وضوح ورؤية فقد ذكر الظلام ليطابق طباقاً خفياً بينهما، وليشبه الآلام والأدواء بالظلمة. يلي ذلك بيت يوضح من خلاله سر إصراره على الصمود والبقاء **فيقول:**

**النور في قلبي وبين جـــوانحي        فـعلام أخشى السير في الظلماء**

فالأبيات الثلاثة السابقة وردت متصولة ومستأنفة، لأنها توضيح لحال الشاعر، وقوة عزمه على الصمود والتحدي فالبيت تفسير وتوضيح لسبب هذا الإصرار العجيب، وهذا الصمود الأسطوري أمام الصعاب، إنه «النور في قلبي» يقولها الشابي فتفتح طاقة من النور الرباني الرائعة الجمال نور يبهر القلوب ويبث داخلها مشاعر الطمأنينة والراحة التي تملأ كل الجوانح، ذلك النور الأثير يقوي عزمه ويلهمه الثبات والاستقرار، لذلك فهو يتساءل متعجباً. علام أخشى الحياة بمهلكاتها ومردياتها وقد اطمأن قلبي بنور الحق، فيكنى في الشطر الأول عن أنه متسلح بقوة الإيمان، ويكني بالشطر الثاني عن عدم خشيته مما يواجه وما سوف يواجه من صعوبات الحياة فيشبه نفسه في البيت التالي بالناي الذي لا تنتهي أنغامه وبالبحر الخضم الرحب الذي لا تؤثر فيه سطوة الرياح والعواصف **فيقول:**

**إني أنا النـاي الذي لا تنتـــــهي        أنغـامـــه، مـــادام في الأحـــيـــاء**
**وأنا، الخـــضم، الرحب، ليس تزيده        إلا حـــــيــــــاة سطوة الأنواء**

يشبه نفسه بالناي يظل يصدر الأنغام العذبة ما كتب له البقاء، ثم يشبه نفسه بالخضم الواسع يزداد عنفواناً كلما تعرض للأنواء، وجملة (إني أنا[٨] الناي) نتأملها لنرى هذا التأكيد بتكرار الضمير والذي أفاد إزالة الاحتمال والإبهام وتأكيد أنه سيظل يترنم بأشعاره ولن تنتهي أنغامها مادام حياً والتحدي في قوله (لا تنتهي أنغامه) كناية عن أنه سيظل يتغنى بالشعر مادام حياً، وقد صدق أنه الناي الذي دام أثره حتى

بعد موته بما تركه من القصائد وقوله (أنا الخضم) معطوف على (إني أنا الناي) لاتفاقهما خبراً. فهو الخضم الذي يزداد حركة وحياة برغم هبوب العواصف والأنواء، وهو الرحب الذي يتسع لتقبل كل الصروف والمجريات كلما ازدادت العواصف واشتد عنفوانها، أما إذا خمدت حياته وانقضى أجله فهو السعيد لأن موته ينقله إلى حياة أسمى وأعلى فلنتأمل هذه الانتقالة في قوله (أما إذا) يقول:

**أما إذا خمدت حياتي، وانقضى عمري، وأخرست المنية نائي**
**وخبا لهيب الكون في قلبي الذي قد عاش مثل الشعلة الحمراء**
**فأنا السعيد بأنني متحول عن عالم الآثام والبغضاء**
**لأذوب في فجر الجمال السرمدي وأرتوي من منهل الأضواء**

هكذا هو مستعد لكل احتمال متقبل لكل مصير، راض بقضاء الله متسامح مع نفسه، سعادته تنبعث من انتقاله من دار الآثام والبغضاء إلى دار الجمال السرمدي والخلود اللانهائي. وتأتي الجملة الشرطية لتشغل ثلاثة أبيات، يبدأها بفعل الشرط (أما إذا خمدت حياتي) ويختمها بجواب الشرط (فأنا السعيد بأنني متحول) فقد عرف الشابي كنه الحياة ومصير الأحياء، فالحياة ما هي إلا مرحلة انتقالية تتلوها حياة الأنوار، والأضواء تلك الحياة السرمدية الخالدة، ويكني عن الموت بقوله (خمدت حياتي)، وقوله (أخرست المنية نائي) وكذلك قوله (خبا لهيب الكون في قلبي) وفي العبارات مجاز من تشبيه المنية بمن يعمل على إخراسه ومنعه، والحياة والكون بالنار ذات اللهيب المشتعل في قلبه ويشبه لهيب الكون بالشعلة التي وصفها «بالحمراء» فضاع جمال المعنى لأنه وصف مبتذل متداول على الألسن، وربما أراد شعلة متوهجة فهو يقول:

**وخبا لهيب الكون في قلبي الذي قد عاش مثل الشعلة الحمراء**

وقد[٩] في الشطر الثاني مؤكدة للخبر، وهي للتحقيق، يريد أنه عاش دائم التوهج، أي دائم العمل والبذل والعطاء في مسيرة التجديد التي اختارها هدفاً له، وأغلب الظن أن ذكر «الحمراء» لإكمال القافية فإن ذكر (الحمراء) حشو لأن لفظ (الشعلة) يقتضي

أن تكون حمراء، مثال قول الشاعر (فأصابني صداع الرأس والوصب) فالصداع لا يكون إلا في الرأس. وقوله (فأنا السعيد بأنني متحول) جملة خبرية مؤكدة بتكرار ضمير المخاطب و(بأن) من الضرب الإنكاري، وسعادته نابعة من أنه لن يستمر في حياة الآثام والبغضاء.. لمن رحمة الله به أنه متحول ليذوب في عالم الجمال السرمدي ويرتوي من منهل الأضواء على سبيل المجاز بالاستعارة في (أذوب وأرتوي) ثم يقول:

| | |
|---|---|
| **وأقول للجمع الذين تجشموا** | **هدمي وودوا لو يخر بنائي** |
| **ورأوا على الأشواك ظلي هامداً** | **فتخيلوا أني قضيت ذمائي** |
| **وغدوا يشبون اللهيب بكل ما** | **وجدوا.. ليشووا فوقه أشلائي** |
| **ومضوا يمدون الخوان، ليأكلوا** | **لحمي، ويرتشفوا عليه دمائي** |
| **إني أقول لهم – ووجهي مشرق** | **وعلى شفاهي بسمة استهزائي** |
| **إن المعاول لا تهد، مناكبي** | **والنار لا تأتي على أعضائي** |

في الأبيات السابقة حديث طويل يوجهه الشاعر بالتفاتة بديعة لهؤلاء الذين أضمروا له العداوة وتجشموا هدمه حيث يشبه نفسه بالبناء الشامخ الذي لا تؤثر فيه معاول الهدم، هؤلاء الذين يودون لو ضعف وسقط، فلو أنهم توهموا وتخيلوا موته فقد خاب ظنهم وضل تخيلهم وقوله (رأوا على الأشواك ظلي هامداً) كناية عن الموت هؤلاء الذين لن يتوقفوا حتى بعد موته بل سيظلوا يضرمون نار حقدهم تحت أشلائه، «والخوان» هو غطاء الطاولة التي سوف يأكلون عليها أعضاءه بعد شويها، ويرتشفون من دمائه، كل ذلك يكني به الشاعر عن حسدهم وبغضهم له وشماتتهم بموته إذا ضعف أو فشل في أداء دوره وتبليغ رسالته التجديدية. ويتضح كم برع الشاعر في استعمال العبارات المجازية بما توحيه من معان قوية معبرة يرد على هؤلاء جميعاً بأنه ساء ما يضمرون له وما يُقْدمون على فعله، فإنه سوف يحيا وسوف يتصدى لمكائدهم، فالمعاول لن تهده والنار لن تأتي على أعضائه وهو يؤكد عدم تأثره بما يمارسونه ضده بجملتين حاليتين: (وجهي مشرق، وعلى شفاهي بسمة استهزاء). وقد نجح الشاعر في توظيف المجاز بالاستعارة بحيث حقق التأثير المطلوب فيطلب منهم أن يزيدوا النار اشتعالاً فيقول:

| | |
|---|---|
| **فارموا على النار الحشائش والعبوا** | **يا معشر الأطفال تحت سمائي** |

يعود الشاعر يخاطب هؤلاء الذين تجشموا هدمه والنيل منه بفعل الأمر (ارموا) ورمي الحشائش يزيد من تأجج النار والشاعر يبيح ذلك لهم على سبيل التهكم والسخرية ويزيد من ازدرائه لهم بتشبيههم بعشر الأطفال، تقليلاً لشأنهم، ثم يواصل حديثه مؤكداً صلابة بنيانه ورسوخ همته وقوله (تحت سمائي) تعبير مجازي يقصد افعلوا بي ما شئتم وشوهوا مكانتي عند الناس فلن تنجحوا ولن تتمكنوا مني ولن تصلوا إلى مآربكم لأن الحياة التي تحيوها لا تعني شيئاً عندي فأنا المحلق دائم التحليق في آفاق المجد والرفعة مهما غزتني العواصف وطاردتني الأهوال (وتحت سمائه) كناية عن شؤونه الخاصة، أي اعيشوا فيما لا يخصكم فلن تنالوا خيراً، كما يكني عن رفعته وانحدارهم، أنه عالٍ لا يمكن أن ينالوا منه، فهو بعيد المنال، رفيع المقام وهم صغار يفعلون الصغائر التي لا تؤثر فيه يقول:

| | |
|---|---|
| وإذا تمردت العـــواصف، وانتـــشى | بالهـــول قلب القـــبـــة الزرقـــاء |
| ورأيتـــمـــوني طائراً مـــتـــرنماً | فـــوق الزوابع، في الفـــضـــاء النائي |
| فارموا على ظلي الحجارة واختفوا | خـــوف الرياح الهـــوج والأنواء |

و(القبة الزرقاء) من المصطلحات الرومنطيقية التي ولع الشعراء بتوظيفها للدلالة على كل سيئ وشرير والأبيات تسير على نفس الدرب من الاستعمال المجازي المتجدد الذي يعطي للألفاظ دلالات رمزية جديدة من خلال الإسناد أو التوظيف الاستعاري.

يقول لهؤلاء المبغضين إذا تغيرت الأحوال وحان أجلي وقضيت زماني، وأصبحت كالطائر المترنم فوق الزوابع في ذلك الفضاء الواسع المترامي وأردتم أن تستمروا في تشويه ما تبقى لي من ذكرى فلا تلوموا إلا أنفسكم وعليكم أن تبتعدوا وتختفوا خوفاً مما ينتظركم من مصير سيئ، ففي قوله (ارموا على ظلي الحجارة) معنى التحدي في فعل الأمر (ارموا) وفي قوله (اختفوا) معنى السخرية والتهكم، وهو يشبههم بالأطفال الذين يلهون في لعبهم بمعاكسة الناس بإلقاء الحجارة والاختباء خوفاً من العقاب. وتكرار الفعل (ارموا) إثبات كونهم أطفال يعبثون وإلقاء الحجارة على الظل دليل الضعف وعدم جدوى ما يقومون به من محاولات للإضرار به. فالشاعر رسم صوراً

ساخرة لهؤلاء المبغضين مشبعة بالحركة، حركة الصغار العابثين، المتقاصرين عن إدراك ما قصدوا إليه، وهو مستمر في مخاطبة هؤلاء المبغضين **قائلاً:**

**وهناك في أمن البيـوت تطارحـوا ... غث الحـديث وميـت الآراء**

**وترنموا مـا شئتـم - بشتـائمي ... وتجـاهروا - مـا شئتم - بعـدائي**

وقوله (وهناك في أمن البيوت) يكني عن خلواتهم التي يجتمعون فيها آمنين بعيدين عنه يتآمرون بغية هدمه والنيل منه ولنتأمل الانتقال في مخاطبتهم إلى قوله: (هناك) بعيداً عن أعين الناس قولوا ما شئتم فكل أقوالكم غثة وميتة لن تؤثر في أسلوب مفعم بالسخرية والتحدي يبيح لهم فعل الأمر (تطارحوا، وترنموا، وتجاهروا) فليتطارحوا الأحاديث الغثة، والآراء المزرية والمجاز بالاستعارة - هنا - أوضح عدم اكترائه لكلامهم الذي لا يلتفت إليه أحد، وليتشدقوا بشتمه ويجاهروا بالعداء له، فكل أفعالهم لن تجدي ولن تثنيه عن عزمه، فهو المحلق في الأعالي من فوقهم **في قوله:**

**أمـا أنا فـأجيـبكم من فـوقكم ... والشـمس والشـفق الجميـل إزائي**

**من جـاش بالوحي المقـدس قلبـه ... لم يحـتفل بحـجارة الفلتـاء**

انتقالة أخرى والتفات جديد بقوله (أما[10] أنا) يرسم من خلالها صورة رائعة حيث يحلق في السماء، يتطلع إلى الشمس والشفق الجميل إنه صورة خيالية يجيز فيها الشاعر لنفسه أن يرتفع ويحلق عبر السماء في عالم رائع ومشهد خلاب، وقد وفرت أداة الشرط المؤكدة (أما) تقوية الحكم وتأكيده، وجوابها (فأجيبكم) أعطى ذلك الإحساس بأنه عازم على فعل ما يراه مهما واجه من صعاب.

يختم قصيدته بهذين البيتين وبكل ما فيهما من إصرار وعزم وتحدٍ ويكني بقوله «من فوقكم» أنه يرتفع عن الصغائر وأنه شامخ وأبيٌ لن يكترث لأفاعيلهم الساقطة، فقلبه يجيش بالإيمان، وقوله (أما أنا) كقوله «أما بعد» فهذا الرأي هو خلاصة ما عندي، فأنا القوي بإيماني وأنتم الضعفاء بأعمالكم الحقيرة، فيصوغ البيت الأخير

بأسلوب الشرط وجملته «من جاش بالوحي المقدس قلبه» والجواب منفي «لن يحتفل بحجارة الفلتاء»، أي لا يهتم بأفعال الفلتاء وبصغائرهم. وفي الشرط زيادة توكيد وإصرار فجاء الأسلوب خاتمة موفقة لكل هذا التحدي، الذي يواجه به أعداءه وآلاءه، وهذا الإيمان العميق الذي يغمر قلبه، فيجعله دائم التفاؤل، يمنى نفسه حياة أبدية أروع وأجمل.

## مراجعة أسلوبية

يدافع الشابي في هذه القصيدة - بكل ما أوتي من قوة - عن آرائه المستحدثة وأفكاره المتجددة والتي جهر بها وظل مؤيداً لها، محاولاً باستمرار إثبات صحة هذه الآراء، إنه الشاعر المتجدد والمتحمس والمنطلق بعاطفته الصادقة المتوهجة أمام تيار العداء لكل جديد، والشابي في هذه القصيدة وكل ما جاء في ديوانه تعمد إخراج اللغة من معانيها القاموسية إلى معانٍ جديدة مجازية، وتراكيب مستحدثة، قد عرفها الباحثون عند شعراء الرومنطيقية الحديثة.

**اللفظ:**

يوظف اللفظ السهل الواضح، من قاموسه اللغوي الغزير بالمفردات التي تخدم اتجاهاته الرومنطيقية، فاللفظ عنده يأخذ الشكل الجديد بالصياغة الحديثة، يضعه في قالب أسلوبي مختلف عما عهدناه في أدبنا العربي القديم، مثل أقرانه الذين كانت لهم نفس التوجهات، ووضع اللفظ في قالب مختلف قد فجر معاني مجازية جديدة مثل (الهوة السوداء)، (زوابع الأشواك)، (فجر الجمال السرمدي)، (القبة الزرقاء) إلى آخر هذه القوالب اللفظية، ومع ذلك فإن معاني الألفاظ واضحة، وتوظيفها جاء باستمرار في غير موضعها المعجمي ولكنه لم يغرب ولم يخرج عن القياس رغم تحرر أسلوبه في القالب الشعري القديم. وكانت لديه حساسية شديدة نحو الألفاظ المتجانسة والمتلائمة التي تتفق في بعض الحروف فتؤدي دورها في إبراز الموسيقى والتوازن الصوتي في العبارات، وهو لم يعمد إلى ذلك.

واهتمامه باللفظ الفصيح جعل لغته ترقى إلى لغة الشاعر المثقف صاحب القاموس المتجدد، دؤوب في التنقيب عن اللفظ المناسب اليسير، لا يحتاج إلى عناء بحث، كذلك خرج اللفظ عن حيز الواقعية إلى الرمزية ومن المعروف أن قراءة «نشيد الجبار» تعطي ذلك الانطباع المختلف عن الموروث من الشعر العربي. وتراوح استعمال اللفظ ما بين لفظ صاخب الإيقاع على الرنين مثل (العواصف والأنواء والأصداء، والأمطار) – وبين الألفاظ المفعمة بالرقة مثل (موسيقى الحياة والناي ومنهل الأضواء) إلى غير ذلك مما يدل على ذكائه في اختيار اللفظ بدقة.

## الجملة:

سارت على النسق اللغوي النحوي الصحيح، وسائر جمل النص مرتبة ترتيباً منطقياً يعتمد القاعدة النحوية، فلم يخل بترتيب عباراته وجمله ليحدث تعقيداً في المعنى، وربما شعر معاصروه أن لغته غامضة كما حدث لسائر شعراء عصره من المجددين، أما القارئ اليوم فيجد في هذه اللغة من البساطة والسهولة ما لا يجده في لغة شعراء هذه الأيام حيث أصبح الشعر أكثر عمقاً وتطوراً في المضمون وأصبح الشعراء أكثر ثقافة ووعياً وحديثنا هنا عن الشعراء المجددين فقط، لأن الساحة الأدبية الآن مكتظة بأدعياء الفن والأدب. وإذا كان هناك فرق واضح بين الأسلوب العامي واللغة المألوفة وبين الأسلوب الإبداعي أي اللغة غير المألوفة فإن جمل الشابي في هذه القصيدة قد أخرجت معظم الألفاظ من وضعها المعجمي إلى مواضع مجازية تبرز إبداعاته التي تخصه ولأن هدف الشاعر هو إبراز قوة عزمه وتصميمه على الصمود وتحدي المرض والأعداء معاً، لذلك جاءت الجمل الفعلية المضارعة تدور حول هذه الرغبة مثل (سأعيش، أرنو، لا أرمق، أسير، أصغي، أصيخ، أقول، لا يطفئ، لا يعرف الشكوى، سأظل أمشي) إلى غير ذلك من أفعال مضارعة هيمنت على النص وسيطرت لإثبات موقف الشاعر المستمر في الحاضر والمستقبل. ورغبته الملحة في إفراغ شحنة الإصرار والتحدي التي ملأت القصيدة من أولها لآخرها بالقوة النابعة من قوة العاطفة وتأججها، إنه صاحب الرأي الذي لا يحيد عنه ورائد من رواد رسالة التجديد التي حارب من أجلها، وتعرض للضرر

الشديد في طرحها وعرضها.. ويلي المضارع في التوظيف جملة فعل الأمر حين يخاطب القدر بقوله (فاهدم فؤادي، واملأ طريقي بالمخاوف، وانشر عليه الرعب)، والقدر رمز لكل التحديات التي تواجهه أما حين يخاطب الأعداء، يقول (ارموا إلى النار الحشائش، ارموا على ظلي الحجارة، تطارحوا غث الحديث، ترنموا بشتائمي، وتجاهروا بعدائي). كلها أفعال أمر خرجت عن معناها الحقيقي إلى معنى الإباحة للدلالة على الصمود والتحدي والصبر وتحمل الشدائد.

كذلك فإن توظيف جملة الفعل الماضي لم تقل عن توظيف المضارع فقد وردت بصيغة الشرط لتأكيد حقيقة لا إفلات منها وهي حتمية الحياة فيقول (إذا خمدت حياتي وانقضى عمري وأخرست المنية ذاتي وخبا لهيب الكون) ويأتي جوابه على كل هذه الأفعال بجملة اسمية (أنا السعيد) وإيمان الشابي بهذه الحقيقة وبأنه متحول إلى عالم آخر أبدي ينال فيه كل سعادته عزاء له فإذا تحولت مشاعر الألم والعنت والغضب إلى سعادة فذلك غاية الإيمان بحكم القدر، كما ورد الماضي بضمير يعود على الأعداء في (تجشموا، ودوا، رأوا، تخيلوا، غدوا، وجدوا، مضوا) والمبني للمجهول (قضيت) وغير ذلك (تمردت، انتشى، جاش).

والجملة الاسمية في هذا النص وظفها حين أراد أن يتحدث عن نفسه ليؤكد قوته وإصراره على مواصلة المسيرة في قوله (النور في قلبي، إني أنا الناي، وأنا الخضم وأنا السعيد، والمعاول لا تهد مناكبي، والنار لا تأتي على أعضائي، وأنا أجيبكم)، إلى غير ذلك من جمل اسمية أفادت الثبات والدوام وهكذا كلها جمل تطل من نافذة نفسه المتفائلة وقلبه المؤمن الدائم الإيمان الثابت على مبدأه الذي اختاره ليعيش به حياته أملاً في الانتقال السعيد إلى الحياة السرمدية.

وبناء النص على الأفعال، حفظ للشاعر حالة التجدد والاستمرارية عند تلمس المعاني وعرض الأفكار، وقد وظف معظم الأفعال توظيفاً مجازياً فالمضارع كما اتضح لتأكيد مناهضته الآلام والأعداء، والأمر لمخاطبة القدر المرموز به للمصاعب التي تواجهه فهو يبيح أن يفعل به كل ما يفعل من أذى وشر لأنه لن ينال منه ولن يثنيه عن عزمه

في المضي قدماً، وتستقر الجمل الاسمية لتحمل ديمومة وثبات الإيمان والنور في قلبه وأنه الشاعر دائم العناء الثابت على رأيه المصر على التعبير عن أفكاره.

والشابي في كل ذلك من أساليب وأفكار متأثر بأقرانه من شعراء المهجر، والنص المطروح، مثال صادق وأمين لهذا التأثر، إنه ينهج التجديد في الصياغة والمعنى بتوظيف مصطلحات جديدة وغير تقليدية كقوله (الظل الكئيب، الهوة السوداء، موسيقى الحياة، عازفاً قيثارتي، إني أنا الناي، خبا لهيب الكون في قلبي، فجر الجمال السرمدي، القبة الزرقاء) كل هذه القوالب اللفظية وغيرها مستوحاة من لغة شعراء المهجر ومفهومه الرومنطيقي ومشاعرهم الشاردة والمتوقدة حماساً لكل معنى غريب وجديد، إنه التعبير الدقيق عن النفس الإنسانية المعذبة في خضم الحياة وصراعاتها وكم جميل أن يحاول الشاعر تصوير هذه الصراعات في نفسه، والأجمل أن تكون صراعاته حقيقية وتجاربه واقعية يحاول أن يبرز موقفه منها إنه الشامخ السامق رغم ما يحيط به من مؤثرات محبطة للآمال إنه المؤمن بناموس الحياة وتحول الإنسان.

## الهمزة ودورها المؤثر:

من يطالع القصيدة يجد حرف الهمزة متشعب في النص وكأن الشابي قد ارتاح للروي بالهمزة ثم تعمد بثها في أجزاء النص المختلفة وإذا كانت الهمزة صوت انفجاري يعتمد الوقف ثم الإطلاق فقد ناسب وجودها في النص حالة الإصرار والتحدي التي شملت عقل وفكر الشابي وجعلت من النص صرخة مدوية يواجه بها المرض والعدو معاً فانظر إليه مرة أخرى وهو يقول:

**سأعيش رغم الداء والأعداء　　　كالنسر فوق القمة الشماء**

ساعدت الهمزة شاعرنا في هذا المقام ودفعت الأسلوب إلى مزيد قوة وهكذا كان دور الهمزة هاماً في كل بيت وكأنه يفجر ما في نفسه من طاقات تقول: أنا القوي رغم ما يصيبني لن أهزم ولن أستسلم. وقوتي أستجمعها من قوة إيماني أنا المتحول الفاني فلا ضير أن أتحمل ما يواجهني لأني سأظل أعيش هذه الحياة المليئة بالأشواك والآلام حتى يحين أجلي وأحلق بروحي بعيداً عنها.

وإذا كان قد حول اللغة من معناها القاموسي إلى معاني مجازية مختلفة فيتضح أنه اهتم بالأسلوب الكنائي الرمزي أكثر من اهتمامه بصياغة استعارة أو تشبيه فبرغم وجود الألفاظ التي تحمل دلالات استعارية لم يغرق نفسه في الخيال التصويري الذي يولد الصور التمثيلية، فلم يكن اهتمامه موقوفاً على البحث عن المتشابهات والمتقاربات وإنما كان تعبيره عن الحالة التي تعتريه بصدق وشفافية مما جعل من قصيدته قطعة فنية دائمة العطاء، لكل من تصدر لها بالتحليل والدراسة.

**التجانس بتكرار الحرف في الألفاظ:**

يتجه أبو القاسم - في قصيدته - باستمرار إلى تكرار الحروف في الكلمات والعبارات المتجاورة مما يشيع لوناً من التجانس، لإحداث نوع من التوازن الموسيقي، فهو الشاعر المترنم على قيثارة الحياة يود لو يتغنى بكلماته حتى ولو كانت ملؤها التحدي والخطاب الحماسي النابع من عقله الواعي المدرك لحقيقة وجوده في الحياة الفانية، وأن ابتلاءه بالداء والأعداء اختبار لمدى صبره، وأنه سائر في طريقه إلى التحول عن عالم الآثام والبغضاء إلى عالم الجمال السرمدي فهو المتعطش للارتواء من منهل الأضواء العلية.

نجد هذا التجانس بين الحروف، كما سبق وأشير إلى تكرار الهمزة، كذلك نجد تكرار الحرف في مثل: (فوق القمة)، (وانشر عليه الرعب) (أصيخ للصوت) (يروع حالم) (فاهدم فؤادي) (ضراعة الضعفاء) (فجر الجمال) (خمدت وأخرست) (البشروا أشلائي) (ومضوا يعدون) (اختفوا خوفاً)، هكذا استطاع الشاعر أن يجعل ألفاظه منبعاً لهذا الفيض من النغم، وأحسن تقطيع الكلام وتنسيقه مثال قوله:

**وترنموا - ما شئتم - بشتائمي وتجاهروا - ما شئتم - بعدائي**

لاحظ المماثلة في الشطرين، والتصريع حيث جعل العروض مقفاة تقفية الضرب (بشتائمي، بعدائي) فكلا الشطرين متساويين في الترتيب والوقف، ولتنسيق الجمل على مثل ذلك مذاق صوتي خاص عند الشاعر، وربما نلمس هذه الطريقة الصوتية في قصائد أخرى عنده، واختيار الألفاظ التي تتجاور في التركيب ويكون الحرف متكـ

فيها من أصل النغم الساري عند الكثير من الشعراء، إذ يحاول الشاعر باستمرار البحث عن المتلائم لفظاً وحروفاً ليتسجم الكلام والنغم معاً.. مع وجود فروق في طريقة التوظيف ومذاق صوتي خاص يميز كلام عن آخر.

### سين الاستقبال:

توجد بعض الصيغ الأخرى التي تساهم في رسم التناغم الموسيقي في الكلام فإنه لما كان الشاعر ينظم قصيدته بغرض تحدي الصعاب ومواجهة الآلام والأعداء، نجده يوظف حرف السين[١١] الذي يفيد الاستقبال وهو حرف لا محل له من الإعراب مبني على الفتح يقول: «سأعيش، سأظل، سيكون» ولسين الاستقبال دور في إشاعة الأمل والتفاؤل وشحذ الهمم وإمداد الشاعر بقوة عزم وإصرار وتوكيد وتثبيت المعنى ودلالة على أن الفعل واقع لا محالة.

### الفعل المضارع المسبوق بلا النافية:

كذلك يوظف (لا النافية) قبل الفعل المضارع، لتكثر اللامات في القصيدة فتؤكد هذا الإصرار على الشموخ والترفع عن الصغائر والبعد عن التشاؤم المهلك، في مثل قوله: «لا أرمق الظل الكئيب، لا أرى ما في قرار الهوة السوداء، لا يطفئ اللهب المؤجج موج الأسى، لا يعرف الشكوى الذليلة، وهو الناي لا تنتهي أنغامه، والمعاول لا تهد مناكبه، والنار لا تأتي على أعضائه»، وانتشار لا النافية في النص موافق لسياق الكلام ومعبر بقوة عن النفس الرافضة التي لا تستسلم لما ينغص حياتها ويحاول إيقاف سيرتها الفكرية المتجددة.

### عطف المتناسب والمترادف:

يلحظ القارئ باستمرار هذا التوازن الموسيقي من عطف المتناسب بالواو في مثل: (بالسحب والأمطار والأنواء)، (موج الأسى، وعواصف الأرزاء)، (ضراعة الأطفال والضعفاء)، (وزوابع الأشواك والحصباء)، (رجم الردى وصواعق البأساء)، ومن عطف المترادف مثال (في ظلمة الآلام والأدواء) (عالم الآثام والبغضاء)، (خرف الرياح الهوج

والأنواء)، للدلالة على قدراته المعجمية غير المحدودة وأنه يراعي النظائر، ويصل اللفظ بما يلائمه ليكون المعنى أكثر وأعمق تأثيراً.

## التصريع:

ثم هذا التصريع الذي تفرد به البيت الأول بتكرار قافية الهمزة في الشطر الأول (الأعداء)، وفي الشطر الثاني (الشماء) ليكون عزمه منذ البداية قوياً ثابتاً لا تهزه التجربات والأحداث، وقد كان من عادة الشعراء[١٢] افتتاح قصائدهم بالتصريع لما يضفيه من نغم يثير الانتباه منذ البداية.

## تكرار (الأنا) بالضمير المنفصل والمتصل:

والشاعر هو البطل الحاضر في مختلف الأبيات يؤكد وجوده الجري، فليس هو من يتخاذل ويتراجع أو يهادن أو يرق ويضعف عند الشعور بطغيان القوة الآثمة، لذلك يتحدث بضمير المتكلم المنفصل واصفاً نفسه بقوله: «أنا الناي، وأنا الخضم فانظر لهذا التفاوت في التصوير، حين يشبه نفسه بالناي وما يتسم به من رقة وعذوبة في الحانة، ثم يشبه نفسه في البيت التالي مباشرة (بالخضم) الذي يتسم بالشدة والقسوة خاصة عند سطوة الأنواء التي تثيره فلا تزيده إلا قوة واندفاعاً وانطلاقاً تلك المناظرة العجيبة التي تبرز شخصية الشاعر وتكشفها بوضوح فهو الشاعر الناظم لأعذب الألحان، وهو القوي القادر على التصدي بلاذع القول لكل من تسول له نفسه معاداته أو كبحه وإثنائه عما انتوى من نشر فكره والجهر بآرائه، وفي موضع آخر تبدو مظاهر البشر والتفاؤل في قوله (فأنا السعيد بأنني متحول) وقوله (إني أنا الناي) بهذا الخبر من الضرب الإنكاري المؤكد بتكرار الضمير و(إن)[١٣] يؤكد إيمانه القوي بأن هذه الحياة التي يعيشها الأحياء ليست إلا مرحلة انتقال، لذلك لا يجب أن نترك المتغيرات تهزنا وتبث اليأس فينا، فهناك حياة علوية في انتظارنا كما يوظف ضمير الفصل (المسند إليه) في البيت قبل الأخير في قوله «أما أنا فأجيبكم من فوقكم» فهو المرتفع المتسامي وهم الواقعون في دائرة الفساد البغضاء، هو المتباهي بفكره وقلمه الحر، هو الناظر إلى إشراقة شمس الغد المبشر بحياة أفضل وفكر متطور متجدد.

أما ضمير المتكلم المتصل فمنتشر انتشار النار في الحطب، مضافاً إلى الأسماء ليشرا تناغماً موسيقياً في مثل (في إنشائي، في دمي، بقلبي، بغنائي، هدمي، بنائي، ذمائي، وجهي، شفاهي،...) إلى غير ذلك الكثير مما يناسب قافية البيت المكسورة. ويتيح مجالاً للتعاطف مع الشاعر والتأثر بموقفه والاندماج معه شعورياً ونفسياً.

**الالتفات[١٤]:**

والشاعر كثير الالتفات في القصيدة مما ساعد على إبعاد السأم والملل وإثارة التشويق الدائم. فبعد أن بدأ الأبيات بضمير المتكلم، يتوجه للقدر مخاطباً إياه بأسلوب التحدي وبضمير المخاطب (فاهدم فؤادي ما استطعت) القدر الذي يرمز به إلى ما يقف عثرة في طريقه كما سبق ذكره، ثم يلتفت بجمل خبرية يتحدث فيها عن فؤاده بضمير الغيبة (لا يعرف الشكوى الذليلة والبكاء) وغير ذلك من جمل... لينتقل مرة أخرى ملتفتاً إلى القدر مخاطباً إياه في لهجة قوة وإصرار على تفادي كل المعوقات قائلاً (فاملأ طريقي بالمخاوف... إلى غير ذلك من جمل... تؤكد عزمه على الصمود ثم يلتفت إلى نفسه يتحدث بضمير المتكلم (سأظل أمشي رغم ذلك) فيستمر في كلامه حتى يلتفت مرة أخرى إلى الأعداء قائلاً لهم «فارموا على النار الحشائش» وبعد أن ينتهي من مخاطبتهم يتوجه بضمير المتكلم ليعلن عن خلاصة رأيه وآخر ما استقر عليه فيقول (أما أنا فأجيبكم....) ليأتي البيت الأخير أشبه بالقول المأثور والحكمة المستمدة من خلاصة التجارب ليقول:

من جاش بالوحش المقدس قلبه     لم يحتفل بحجارة الفلتاء

**مقول القول:**

تكررت جمل مقول القول مما جعل البيتين أو الأبيات كالجملة الواحدة، مثال ذلك:

وأقول للقدر الذي لا ينثني     عن حرب آمالي بكل بلاء

لا يطفئ اللهب المؤجج في دمي     موج الأسى، وعواصف الأرزاء

وأقول فعل مضارع متعدي وجملة (لا يطفئ) مقول القول في محل نصب مفعول به، ومثل ذلك – أيضاً – في قوله:

**وأقــول للجــمع الذين تجشــمــوا هدمي وودوا لـو يـخــــــر بـنـائي**

ويستمر القول في ثلاثة أبيات ليعود فيكرر جملة القول مسبوقة بالضمير المؤكد «بأن» يليه ضمير الغائب المجرور باللام لزيادة التأكيد والتقرير فيقول:

**إني أقــول لهم – ووجــهي مــشــرق وعلى شـفـاهي بـسـمـة اسـتـهـذائي**

ثم تأتي أخيراً جملة مقول القول في قوله:

**إن المعـــاول لا تهـــد مناكـــبي والنار لا تأتي على أعــضـــائي**

فهذا الرجل الصامد في صراع دائم ومستمر لا يكاد يهدأ أو يستريح إنه الشاعر المنكوب فيمن حوله من أناس يجاهرون بعدائه ومحاربته، وهو الفدائي المستبسل في الدفاع عن كيانه الشعري الراغب في التجدد والتطور والتقدم، وهو المصارع للمرض.

والمتأمل في قصيدة الشابي يلحظ هذا الدفق الشعوري الحماسي الذي راعى أن ينقله إلينا عبر بناء لغوي نلحظ من خلاله تجانس الرموز والصور والصيغ، والألفاظ وكل حركة وصوت داخل هذا البناء الشعري، فإن خيوط الفكرة التي أنشأ من أجلها القصيدة ظلت ممتدة تستوعب الصور والعبارات والصيغ المختلفة في لحمة متكاملة الأجزاء، مترابطة الأواصر.

فالامتداد الشعوري في القصيدة يصب في مجرى واحد، وغاية واحدة، لجج الشاعر في نقلها، فتجده قد بسط القول في وصف قدرته على مقارمة التحدي المتمثل في الداء، والأعداء، إنهما سبب ألمه وموطن عذابه الذي قرر أن يواجهه منذ البداية في قوله (سأعيش)، ويتجلى الموقف العام في القصيدة وبتماسك البناء، من حيث المعاني والأحوال والصور، فإنك واجد تلك الصلات والروابط بين أفكاره وهواجسه وبين الصور

التي وظفها والعبارات المجازية والرموز الحداثية التي وظفها.. بحيث تشيع في القصيدة روح التحدي والاقتدار والسخرية من منغصات الحياة التي تعترضه، فإنها لا تثني صاحب المبادئ والفكر المتجدد عن عزمه، وكثرة الغنائية والتلاؤم والتناغم الخفي الذي يظهر بتكرار الملاحظة دل على يقظة الشاعر الدائمة ودقة اختياره للألفاظ والعبارات، والتي كوّن منها هذا البناء المتجانس. والشابي، لم يحاول من خلال هذا البناء أن يوضح أسباب العداء أو يكشف عن كيفية هذا العداء إلا بطريق الرمز حيث يؤكد رغبة هؤلاء الأعداء في هدم فؤاده وإطفاء جذوة الحماس في نفسه، وملء طريقه بالمخاوف وزوابع الأشواك وهدمه بالمعاول، وشوي أشلائه وأكله ورشف دمه إلى غير ذلك، من رموز ومجازات توحي بمدى الصراع العدائي الذي يواجهه، ففي وحدة عضوية متكاملة ينطلق الشاعر بعاطفة صادقة دافقة وفي تحدٍ صاخب لكل ما يواجهه.

### تكرار لفظ (اللهب) وتنوع دلالته:

و«اللهب» في قصيدة الشابي له مدلولان متضادان الأول حين يعبر عما يتصارع عقله من فكر متجدد فهو كاللهب في قوله: (لا يطفئ اللهب المؤجج في دمي) وفي قوله: (وخبا لهيب الكون في قلبي)، والثاني لهيب الأعداء يشبونه في قوله:

(وغدو يشبون اللهيب)، (ليشووا فوقه أشلائي) ليؤكد لهم إنه لن يتأثر بمعاول هدمهم ثم يذكر النار في قوله: «والنار لا تأتي على أعضائي» أي أن ما يشبونه من لهيب لن يفيد لذلك يقول (فارموا على النار الحشائش) هكذا في أسلوب مجازي رمزي..

### الشرط بمعناه:

سبق أن تم تناول جمل الشرط بيناها، وقد لوحظ أن هناك عبارات دالة على وجود الشرط في المعنى، مما يجعل البيتين أو الأبيات كالجملة الواحدة مثال ذلك ما يلمح في البيت الثامن والتاسع بمعنى: (إذا كان موج الأسى لا يطفئ اللهب فاهدم فؤادي).

وفي البيت الثاني عشر والثالث عشر بمعنى: (إذا ملأت طريقي بالمخاوف سأظل

أمشي)، وكذلك قوله فيما معناه: (إذا خمدت حياتي فأنا السعيد). وأسلوب الشرط يفجر مشاعر التحدي، ويمثل العقلية المنطقية، المصرة على تحقيق ما آلت إليه من أفكار تجديدية.

### صيغة «أما أنا»:

وتأتي صيغة (أما أنا) مرتين في القصيدة والمقترن جوابها بالفاء (والفاء حرف مبني على الفتح لا محل له من الإعراب)، تلك الصيغة التي نادراً ما يستعملها الشعراء وظفها الشابي ليثبت أنه صاحب مبدأ وغاية وأنه ثابت عند رأيه وتأمل هذا الجواب الذي حذف سؤاله عندما قال: «فأنا السعيد لأنني متحول، ويقدر الشاعر سؤالاً في نفسه يجيب عنه بقوله (الأذوب في فجر الجمال السرمدي).

### المضاف إلى معرفة:

وبمعاودة التأمل في القصيدة نلحظ أن الشاعر اهتم اهتماماً كبيراً بالمضاف إلى معرفة وخاصة في إتمام البيت مثال: (سعادة الشعراء، ميت الأصداء، موسيقى الحياة، لهيب الكون، عواصف الأرزاء، صواعق البأساء، سطوة الأنواء، منهل الأضواء، ميت الآراء، حجارة القلتاء) ونلاحظ المناظرة بين «ميت الأصداء وميت الآراء». فالأصداء أصداء نفسه الشاعرة التي تستيقظ، والآراء الميتة آراء الأعداء التي لا يكترث بها، مما يدل على قدرة الشاعر تعريف النكرات وما تضفيه من وضوح وتحديد فتصبح الصياغات أكثر تأثيراً وتطويراً للأداء اللغوي عن طريق إيجاد دلالات جديدة للألفاظ تخرجها من إطار الحقيقة إلى المجاز المبتكر والمتجدد.

### الصفة:

كثر ورود الصفة بمفهومها النحوي مما يدل على اهتمام الشاعر بالوصف الدقيق للمعاني، وقد أعانت الشاعر - أيضاً - على إكمال القافية الشعرية كما وردت في مواضع كثيرة مثل ذلك قوله: (الشمس المضيئة، الظل الكئيب) نتأمل ما بين الصيغتين من تناظر بالسلب للدلالة على التفاؤل والتشاؤم (واللهب المؤجج، والخضم الرحب،

والجمال السرمدي) و(القمة الشماء، والهوة السوداء، والصخرة الصماء، والفجر الجميل النائي، والشعلة الحمراء) كلها صفات توالت مع توالي الأبيات والتي من خلالها تنوعت الألوان والحركات والأشكال، ما بين ضوء الشمس المشرق، وكآبة الظل المعتم وسواد الهوة واللهب والشعلة الحمراء، والخضم بزرقته وعنفوانه، والفجر بضيائه ونوره الوضاح. وبتنوع الألوان والأشكال والحركات أصبحت القصيدة تنبض بالحياة وتحرك النفوس وتتيح للقارئ قدراً من المتعة بما ألفت من ظلال الخيال المتعمقة في الرمزية.

## الجمل الاعتراضية:

كثرت الجمل الاعتراضية في القصيدة والتي توظف في مقام بسط الكلام وتفسيره وتحليه مثال ذلك قوله: (إني أقول لهم – ووجهي مشرق... – إن المعاول...) وكذلك قوله: (وترنموا – ما شئتم – بشتائمي).

والشاعر في كل أجزاء القصيدة يكثر من الإطناب بغرض التفسير والتوضيح وقد ورد العديد من الجمل متكررة في المعنى، فنلحظ براعتــه في تناول المعنى الواحد بعبارات مختلفة.

## التقديم:

نلحظ ندرة التقديم في القصيدة؛ مما يدل على أن الشاعر يرتب الكلام حسب السياق النحوي المعتاد دون تقديم إلا بغرض في مثل قوله: «ورأوا على الأشواك ظلي هامداً» من تقديم الجار والمجرور (على الأشواك) وقوله (ليشووا فوقه أشلائي) من تقديم ظرف المكان (فوقه) وقوله (ويرشفوا عليه دمائي) من تقديم الجار والمجرور (عليه) والتقديم في كل الأحوال للتأكيد على مدى الاهتمام بالمقدم، والتوضيح مخافة وقوع لبس أو سوء فهم.

## الصدق الفني:

بينت الدراسات النفسية الحديثة أن وراء كل عمل أدبي عظيم سبباً نفسياً عظيماً، وفي لجوء الشاعر إلى الإبداع يصون نفسه من الانفجار، ومن المعروف أن كثيراً من

اعتنقوا المذهب الرومنطيقي في الشعر كانوا يبالغون في التعبير بحرية وجرأة عما يخالجهم من آلام وأحزان، وما يعتريهم من آمال وأحلام، وقد أوقعتهم هذه المبالغة - أحياناً - في الغلو المستكره الذي وصل حد (الكذب)، وفي التكلف والتصنع - أحياناً أخرى - مما أفقدهم الكثير من سلامة الطبع وصدق التعبير، لأنهم «يعتنقون الرومانطيقية - مثلاً - كمذهب أدبي، أو مدرسة فكرية، يروجون لمبادئها ويدعون الناس إليها»[١٥].

وقد ظل أبو القاسم في «حرز حريز لا لأنه تعمد اتقائها - المبالغة المفرطة - وفرض على نفسه تجنبها، بل لأن أحداث حياته النفسية تفاعلت مع ثقافته الروحية، فعصمته منها، ورومانطيقيته عمل من أعمال تجاربه، وثقافته، وتراثه الحضاري، وليست مذهباً فكرياً اعتنقه، ولا مدرسة أدبية اتبعها»[١٦].

ومن خلال النص المطروح لوحظ مدى الدقة في استعمال الأساليب الفنية وخاصة الصورة بعيداً عن الغلو المستكره، الذي يفضي إلى الكذب في المشاعر والأحاسيس والرؤى والخيال، فقد حاول بالإضافة إلى توظيفه لأساليب الرومانطيقية المستحدثة، أن يضفي على شعره مساحة مستعارة من الأنماط العربية الكلاسيكية، وراح ينسج على منوالها في حركة شعرية منطلقاً من تأثره بالمدارس الحديثة، ولكنه في ذلك كله اتجه إلى ذاته للتعبير عن قضاياه الخاصة، وانطلاقاته الشعرية فنراه يؤكد أن «الوضع الطبيعي للإنسان هو الحياة الحرة، لأن الإنسان خلق حراً ولكن هناك شراً في المجتمع، يكبله ويجرده من حريته، وهذا ما يفسر لنا سبب تعلق الشابي بالطبيعة على غرار بقية الشعراء الرومانطيقيين، وسبب لجوئه إليها طلباً للصور والمقارنات، فالإنسان الحر كالنسيم، وكالنور، وكالطير، يعيش في المروج بين الورود والحمائم، والأشعة الراقصة[١٧]. وفي نشيد الجبار فإنه (هو الناي، وهو الخضم، والمصغي لموسيقى الحياة، والنور في قلبه) إلى آخر هذه الصياغات المعبرة عن إحساس صادق وعاطفة جياشة، تحمل فكره، ورأيه، وخلجات أنفاسه في إلحاح متناهٍ، وتعبير مشرق، وتصوير رحب.

## الرؤية المجازية:

لأن الصورة تعتمد على كل ما سبق من أساليب - تمت دراستها - سواء أساليب نحوية أو بلاغية فقد أرجئ الحديث عن الصورة بعد دراسة متعلقاتها فمن المعروف أن للصورة متعلقات تساعد في قوة أدائها، وبيانها، وقد دعا الرومانطيقيون إلى مجاز يفارق البيان العربي القديم، يجمعون «الفكرة المجردة إلى الدفق العاطفي، الوجداني من خلال صيغ فنية تصويرية، بعيدة من التكلف والتصنع والتقليد»[١٨] وقد سخر الشابي من أجل «الصورة الشعرية» الخيال، والعاطفة، والعقل، فأتت ذات أبعاد شعرية، نفسية، تأملية في آن واحد، تغلغلت الصورة في بنائه الشعري، تنطلق من خلال «ملكة الخيال» الشابية، ويبدو أنه تمثل بقول جبران «أنا مجاز يعانق الحقيقة»[١٩] فكانت سياحته بين الحقيقة والوجدان.

وكان للصورة دور لا يحد إذ ساعدت على إدراك الفكر شعورياً وغدا الملمح هيئة كاملة، ويتفتح طاقات الشاعر الدلالية تفتح خاطر المتلقي، فلم تعد وظيفة الصورة عنده مجرد درجات وأشكال بلاغية، وإنما المهم أبعادها الرؤيوية، وعلاقاتها الرمزية، والتقاء النزعتين التصويريتين، العربية (التقليدية) والأوروبية، (المستحدثة) ووضوحها وقرب مأخذها.

فقد جعل الشابي الصورة ركناً هاماً من أركان قصيدته، ووطدها ودعمها مع بقية الأركان خصوصاً الفكرة والموسيقى، وقد استمدت الرؤى - فيها - غذاءها من العقل، وأكد من خلالها أنه الشاعر الحق الذي أعطى «الشعور والإحساس والعواطف صوراً مجازية أو خيالية، عناصرها: القوة والجمال والسمو، مع معانقة الحقيقة، للغرض الإنساني»[٢٠].

وقد برز من خلال تحليل الصورة، صلتها الوثيقة بالبنية التركيبية، من أساليب نحوية وبلاغية قصد إليها الشاعر فأصبحت الصورة بطبيعتها وأبعادها جزءاً لا يتجزأ من شكل القصيدة الحديثة، وقد بعدت - نسبياً - عن اعتمادها على «طرفين أحدهما يشبه الآخر»[٢١] فهو لم يتخلص تماماً من شكل ومضمون الصورة القديمة التي تعتمد

الصلة بين المشبه والمشبه به المعروفة (بوجه الشبه) أو (الجامع) فقد عدت تلك الصور في النقد الحديث «من أضعف أنواع التصوير»[٢٢] ومع ذلك فقد جعل الشابي من صورة التقليدية عناصر مؤثرة في العمل الأدبي، صدرت بعفوية مطلقة مثل قوله: «سأعيش كالنسر، ارموا على الحشائش، ورأيتموني طائراً».

وخلاصة القول إن البنائية التصويرية في قصيدة «الجبار» لم تكن «تراكمية» منفصل بعضها عن الآخر ولم تكن زخرفاً من القول ودليل حذق فني وولع باقتنائها وإنما كانت نتيجة الصدق الفني والوحدة العضوية «تكاملية»، وبفعل ما أوجده الشاعر في قصائده من روابط حية تحيل مجريات الحياة وحركتها إلى صورة من صورها. فكان اهتمامه – من خلال الإطار التكاملي – بالصورة المركبة، والتي هي مظهر من مظاهر التلاؤم بين أجزاء الصورة، ومراعاة التمثيل والحركة، وما يرافق ذلك من تخطيط وتلوين، وقد أحسن الشابي استخدامها بما لم «يخرجها عن وظيفتها السحرية العذبة، التي تنقلنا من هذا العالم إلى عوالم خيالية على أجنحة رموزها وكناياتها»[٢٣].

وبعد فهذه الدراسة تثبت أن الشاعر قد وضع النص داخل مستوى شعوري واحد، وضمن موقف عاطفي يسير باتجاه محدد وملموس، وقد برزت لحظة التكثيف الشعوري التي تعد من أهم عوامل بناء القصيدة في بداية النص حيث يقول: (سأعيش رغم الداء والأعداء....) إنها لحظة التمسك بالحياة برغم المصاعب والمرض، كما تلمس هذه اللحظة في نهايته في قوله: (من جاش بالوحي المقدس قلبه....) لحظة إصرار على إكمال المسيرة بقلب ملؤه الإيمان...

لم تسقط تجربة الشاعر في رخاوة النص وهلاميته، اللهم إلا في بعض المواقف التي تكرر فيها المعنى كما سبق وألمحت الدراسة، ولكن ما يلبث أن ينهض النص وتقوى حرارته إلى النهاية... فقد نجح الشاعر في تحديد هذه اللحظة الشعورية وبناء القصيدة من خلالها بناءً شمولياً حدد دلالاتها وأبعادها، فلم يجعل المتلقي في عزلة عن تجربته وهدفه، كما أبعده كثيراً عن ألوان العبث الفكري التي تقع فيه الكثير من القصائد

الحديثة. فصارت بداية القصيدة ونهايتها كقابي قوس يسهمان في تفسيرها وتحديد دلالاتها وأبعادها.

لم يقتصر نقد النص على أحكام انطباعية لا تهم أبداً في تطوير الحركة النقدية، وإنما أتيح للنقد الوقوف على طبيعة العمل الفنية ضمن أطر بلاغية ثابتة ترشد إلى مواطن الجودة، والإسفاف وربما أثبتت الدراسة أن القصيدة ابتعدت عن الإسفاف، بل رثبات واضح لقدرة الشاعر في استظهار تجربته وإبداء موقفه الإنساني تجاه قضاياه الفردية أو المجتمعية. ولسنا نزعم أن هذه الدراسة قد تخطت هذه الحواجز، إلا بما كانت تمليه على الباحث من رغبة أكيدة في محاولة اتباع المنهجية في تقييم العمل الشعري، وتصنيفه ضمن ظواهر عامة في الشعر التجديدي في العصر الحديث. وإبراز هذه المحاولات الذوبة وتلك الجهود الحثيثة التي مهدت الطريق أمام التيارات والمذاهب المعاصرة.. والتي أثرت الحقل النقدي المعاصر فامتلأ بالآراء التي أصبحت تصنيفاً وتنظيراً للتجربة الشعرية، التي ظهرت بشكل أكثر تقدماً وجرأة على يد المدارس والمجتمعات النقدية، فكانت محاولات تطبيق المناهج المختلفة على الشعر الحديث مظهراً آخر لتطور الحركة النقدية، ويقي أن تكتمل محاولات النقد الأدبي بالنقد البلاغي الذي يكون أكثر دقة في إصدار الأحكام على النص والتي يجانب الصواب فيها - أحياناً - النقد الأدبي بنظرته المتسرعة فالنقد البلاغي يُعنى ببناء القصيدة بناءً متلاحم الأجزاء متدامج المقاطع، بحيث لا يند جزء من أجزاء النص عن البناء وهو ما يسمى بالتشكيل الخارجي للنص، أما التشكيل الداخلي فعناصره متنوعة وعديدة أبرزها عنصرا الصورة والموسيقى، فمن خلالهما يتم الانسجام الفني الجيد مع سائر العناصر المكونة للتشكيل الداخلي كاللغة والرموز وغيرهما بما ينقل الباحث بوضوح إلى كل معطيات القصيدة الفنية والفكرية دون أن يتخبط ذهنياً ويُجهد نفسياً - وهو يتابع الخط الأساسي الذي تتمحور حوله كافة قيم النص ودلالاته.

بقيت كلمة وهي أن الدراسة شُغلت بقراءة النص، قراءة بلاغية، لم تتوقف عند مفردات بعينها بل تتعامل مع النص كعمل متكامل تحليلياً، وصولاً إلى الهدف

والكشف عن الجوهر بعيداً عن التعميمات المطلقة، وانطلاقاً من الإجراءات التطبيقية، التي تربط النص بمتلقيه.

إن الشابي قد قطع شوطاً بخطوات ثابتة ومشاعر دافقة، حتى أتم بناء قصيدته، وقد حاولت الدراسة أن تتوغل في أنحائها تفحيصاً وتمحيصاً بحثاً عن سمات اللغة الشاعرة فيها، لا يكتفي فيها الإلمام بالمعاني العامة، والصيغ الواضحة، وإنما تجلى البحث عن المعاني الخاصة، والصور الرمزية الخاصة بتناولاتها المختلفة والمتنوعة فهو الشاعر الذي أعدها والمنتسب إليه كل خاصية من خصائصها، ومن خلال الوصول إلى أغوار معانيه وصوره وصياغاته، يستشعر الدارس الغبطة وترتاح نفسه بالمعرفة بدقائق صنعة الشاعر، وكيف استطاع أن يبرز مذهبه الشعري ويصقله، وإنما تم بلوغ الغاية بالتحليل الدقيق لبناء اللغة عنده حتى انكشفت الفكرة وتجلت المعاني، وأديرت الدراسة على وجه يخرج ثراءها، وصورها، وأنغامها، وصياغاتها.

## الهوامش

(١) راجع شرح ديوان أبي القاسم الشابي تعليق د. يحيى سامي دار الفكر العربي بيروت ١٩٩٧م.

(٢) المرجع السابق ١٢.

(٣) الهمزة: صوت صامت حنجري انفجاري، لا هي بالمجهورة ولا هي بالمهموسة والصوت الانفجاري يتكون من ١ - حبس (وقف) ٢ - إطلاق ٣ - صوت يتبع الإطلاق راجع علم اللغة د. محمد السعران ١٧٥، ١٥٧ دار الفكر العربي.

(٤) راجع مواضع الفصل. علم المعاني. د. عبدالعزيز عتيق (٦) دار النهضة العربية بيروت ١٩٨٥م.

(٥) راجع مواضع الوصل. المرجع السابق ١٦٧.

(٦) الصاد: حرف صامت مهموس لثوي احتكاكي مطبق، راجع علم اللغة ص ١٧٥.

(٧) مختار الصحاح مادة جبر.

(٨) وضمير الفصل: وهو من ضمائر الفصل المؤكدة الخبر، يأتي عادة ضمير رفع منفصل، ويؤتى به للفصل بين الخبر والصفة يزيل الاحتمال والإبهام من الجملة. راجع علم المعاني ٥٧.

(٩) قد: من مؤكدات الخبر، تفيد توكيد مضمونه. راجع علم المعاني ٤٧.

(١٠) أما الشرطية: المفتوحة الهمزة المشددة الميم (من مؤكدات الخبر)، مثل قوله تعالى **﴿فأما الذين آمنوا فيعلمون أنه الحق من ربهم﴾** راجع علم المعاني ٥٦.

(١١) والسين من مؤكدات الفعل: والسين إذا دخلت على فعل محبوب أو مكروه أفادت أنه واقع لا محالة، ووجه ذلك أنها تفيد الوعد أو الوعيد بحصول الفعل، فدخولها على ما يفيد الوعد مقتضى لتوكيده وتثبيت معناه. راجع علم المعاني ٥٦.

(١٢) راجع صور البديع. علي الجندي ٧٩-٨٣ دار الفكر العربي - بيروت ١٩٥١.

(١٣) أضرب الخبر ثلاثة هي - ابتدائي: وهو أن يكون المخاطب خالي الذهن من الحكم فيلقى الخبر خالياً من أدوات التوكيد طلبي: وهو أن يكون المخاطب متردداً في الحكم شاكاً فيه فيؤكد بمؤكد واحد.

- إنكاري: وهو أن يكون المخاطب منكراً للخبر فيؤكد بأكثر من مؤكد، راجع الإيضاح. للخطيب القزويني ٢١، ٢٢ تحقيق وتعليق د. عبدالحميد هنداوي، مؤسسة المختار، القاهرة ١٩٩٩. وعلم المعاني ٤٢، ٤٣.

(١٤) الالتفات: هو التعبير عن معنى بطريق من الطرق الثلاثة (التكلم، والخطاب، والغيبة) بعد التعبير عنه بطريق آخر) وعرفه الطيبي أنه (الانتقال من إحدى الصيغ إلى الأخرى لمفهوم واحد رعاية لنكتة) راجع الإيضاح للخطيب القزويني ٧٧، ٧٨.

(١٥) أبو القاسم الشابي ١٤٣.

(١٦) الشابي، عبداللطيف شرارة. دار صادر ط ١، ١٩٨٩م.

## الهوامش

(١٧) أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، الدار التونسية ١٩٣٣م.

(١٨) جبران خليل جبران، أنطوان غطاس كرم ٨٦، ٨٧ دار الرائد العربي ١٩٦٤م.

(١٩) المجموعة العربية الكاملة، جبران خليل جبران، ٢٩٢، ٢٩٠ دار صادر بيروت.

(٢٠) الصراع الفكري في الأدب السوري، أنطوان سعادة ٥٢، ٢٩ بيروت ١٩٧٨م.

(٢١) راجع دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، حسين مروة ٥٨ دار الفارابي بيروت ط ٣، ١٩٧٦م.

(٢٢) البحث عن الجذور، خالدة سعيد ٦١، ٦٢ (فصول) دار مجلة شعر بيروت ١٩٦٠م.

(٢٣) روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة، إلياس أبو شبكة ٣٨، ٣٤ دار المكشوف ط ٢، ١٩٤٥م.

## المصادر والمراجع


- شرح ديوان أبي القاسم الشابي تعليق د. يحيى شامي مكتبة دار الفكر العربي بيروت ١٩٩٧م.
- علم اللغة د. محمود السعران دار الفكر العربي.
- مختار الصحاح للرازي مكتبة لبنان.
- صور البديع، علي الجندي دار الفكر العربي بيروت ١٩٥١م.
- الشابي. عبداللطيف شرارة. دار صادر بيروت ط [١] ١٩٨٩م.
- أبو القاسم الشابي. أغاني الحياة. الدار التونسية ١٩٢٣م.
- جبران خليل جبران. أنطوان غطاس كرم. دار الرائد العربي ١٩٦٤م.
- المجموعة العربية الكاملة. جبران خليل جبران. دار صادر بيروت.
- الصراع الفكري في الأدب السوري. أنطوان سعادة. بيروت ١٩٧٨م.
- دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي. حسين مروة. الفارابي. بيروت ط ٢، ١٩٧٦م.
- البحث عن جذور، خالدة سعيد. دار مجلة شعر (فصول) بيروت ١٩٦٠م.
- روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة إلياس أبو شبكة دار المكشوف ط ٢، ١٩٤٥م.


### كتب استفدت منها:


- أبو القاسم الشابي د. عبدالمجيد الحر دار الفكر العربي بيروت.
- الشابي وجبران. خليفة محمد التليسي الدار العربية للكتاب ط ٥، ١٩٨٤م.
- الحداثة في النقد الأدبي المعاصر د. عبدالمجيد زراقط دار الحرف العربي ط ١، ١٩٩١م.
- قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني د. محمد عبدالمطلب م. لبنان ١٩٩٥م.
- إشكالية الحداثة د. محمد مصطفى أبو شوارب دار الوفاء - الإسكندرية.
- حركة النقد الحديث والمعاصر د. إبراهيم الحاوي م. الرسالة ط ١، ١٩٨٤م.
- العربية والحداثة د. محمد رشاد الحمزاوي دار الغرب الإسلامي بيروت ١٩٨٦م.
- النقد الأدبي قضاياه واتجاهاته الحديثة د. عماد حاتم دار الشرق العربي ط ٢، ١٩٩٤م.
- الرؤية المعاصرة للأدب والنقد د. محمد زكي العشماوي دار النهضة العربية بيروت.
- دراسة في البلاغة والشعر د. محمد محمد أبو موسى م. وهبة القاهرة ط ١، ١٩٩١م.
- التع[illegible]باني د. شفيع السيد دار الفكر العربي ط ٤، ١٩٩٥م.

## المصادر والمراجع


- قانون البلاغة. أبي طاهر البغدادي تحقيق د. محسن عياط مؤسسة الرسالة ط ٢، ١٩٨٩م.
- طرق التعبير الأدبي د. محمود شاكر القطان دار إحياء التراث ط ١، ١٩٩٢م.
- الصحيح في البلاغة والعروض لجماعة من الأساتذة م. الحياة بيروت.
- دراسات في نقد الشعر. نور الدين صمود الدار العربية للكتاب ليبيا - تونس ١٩٨٢م.
- علم المعاني. د. عبدالعزيز عتيق دار النهضة العربية بيروت ١٩٨٥م.
- الإيضاح للخطيب القزويني. تحقيق وتعليق د. عبدالحميد هنداوي. مؤسسة المختار. القاهرة ١٩٩٩م.

# بلاغة التركيب في قصيدة العقاد

## العقابُ الهرم

للدكتورة/ عزيزة عبد الفتاح الصيفي

قسم البلاغة والنقد

تعد قصيدة العقاب الهرم من فرائد العقاد التي تمثل نوعا من الابتهالات والمناجاة الإنسانية للطبيعة الحية، فقد اهتم الشعراء بوصف العقاب في مواقع كثيرة من أشعارهم ، حيث قاموا بتصوير قوته وجسارته وهو من الطيور الجارحة الكاسرة، إذ اعتنوا بتصويره في أحواله المختلفة وهو يدوم ، ويحوم، ويزور ، ويسف لينقض على فرائسه، وأكله للجيف، ونهشه للجسوم، إلى غير ذلك من أحوال، وأما هذه القصيدة فإن الشاعر يفردها بأبياتها القليلة، ومعانيها الغزيرة على نهج مختلف تماما، وبقراءتها يتضح ذلك، والقصيدة نطرحها بين يدي القارئ ، يقول الشاعر:

يهم ويعييه النهوض فيجثم ... ويعـزم، إلا ريشه، ليس يعزم

لقد رنق(١) الصرصور،وهو على الثرى ... مكب،وقد صاح القطا،وهو أبكم

يلملم حدباء القدامى(٢) كأنها ... أضالـع في أرماسها(٣) تتهشم

ويثقله حمل الجناحين بعدما ... أقلاه وهـو الكاسر المتقحم

---

(١) رنق: طار طيرانا خفيفا.

(٢) حدباء القدامى: القوادم أو الريش الكبير في جناح الطائر ، عكس الخوافي.

(٣) أرماس: قبور.

جناحين لوطارا لنصت قدومته(١) ... شماريخ(٢) رضـ ـوى واستقل يلملم

ويلحظ أقطار السماء كأنــــه ... رجيم على عهد السموات يندم

ويمعن أحيانا فهل أبصر الردى ... مقضا عليه أم بماضيه يحلم

إذا أدفأته الشمس أغفى وربـ ... توهمها صيدا له وهو هيثم(٣)

لعينيك يا شيخ الطيور مهابة ... يفر بغاث الطير(٤) عنها ويهزم

وماعجزت عنك الغداة وإنما ... لكل شباب هيبة حين يهرم

فالقصيدة كلها عبارة عن مشهد مأساوى شديد التأثير، يتضح من خلاله – ولأول وهلة– مدى ما يزخر به من قوة التصوير المادى والنفسى، إذ يختار الشاعر عقابا هرما ليفرغ من خلاله شحنة شعورية بالإيجاب، يتعاطف فيها مع هذا الطائر، ويثير ألوانا من الحنان والشفقة، ليعلن عن اهتمامه بقضية العجز والشيخوخة، ومصير الكائن الحى بعد أن أصبح لا يستطيع نهوضا، ذلك الشيخ الذى حطمته السنون، له كل العزاء لأن مهابته التى اكتسبها فى شبابه مازالت تحفه.

إذن فالشيخوخة، والعجز، وهيبة الشباب فى الهرم، ثلاثة محاور تدور حولها القصيدة، أراد الشاعر من خلالها إبراز تلك المعانى، فاختار العقاب لما يتمتع به من قوة كاسرة، وجرأة على الافتراس والاقتناص، ليبث أحاسيسه المختلفة ولواعج نفسه، تجاه الشيخوخة بمفهومها المطلق بالنسبة للكائن الحى.

---

(١) التدويم : تحويم الطائر فى الفضاء.

(٢) رضوى ويلملم: إسما جبلين.

(٣) الهيثم: الطائر الصغير.

(٤) بغاث الطير : الطيور غير الجارحة، أو الضعيف من الطير.

التحليل البلاغي للقصيدة:

يهم ويعييه النهوض فيجثم ويعزم إلا ريشه ليس يعزم

تبدأ القصيدة بالفعل المضارع" يهم" مع إضمار الفاعل واستتاره لتكون بداية موفقة تدل على رغبة جادة للنهوض، وتتابع الأفعال المضارعة بعد ذلك-" يعييه، يجثم، يعزم" ليزداد الشعور بالأسى على هذا الشيخ الواهن الذى أعياه النهوض، فالتصق جناحاه بصدره، ولم تعد لديه القدرة على الحركة، وإذا تأملنا الربط بين الفعلين" يهم ويعييه " بالواو، وجدنا أنها أفادت معنى المغايرة فالثانية حالية من الأولى، أى من ضمير العقاب المستتر، والمعنى: يهم والحال أن النهوض يعييه، ثم يعطف الجملة الثالثة" فيجثم" بالفاء لأن الجثوم يعقب هذه (المحاولات المتجددة) للنهوض، فهو بمثابة النتيجة المتوقعة لهذا الإعياء،ثم يأتى ربط الجملة الرابعة فى الشطر الثانى "يعزم" بالواو، لاتفاقها مع الجملة الأولى "يهم" فى الخبر لفظا ومعنى ، مع وجود المناسبة بينهما فى المضارعة.

فإذا كان هذا الطائر الهرم يملك العزم القوى فى داخل نفسه، فإن ريش جناحيه لم يعد يستجيب لهذا العزم، لذلك استثنى الريش بالسلب من فعل العزم، فقال " إلا ريشه ليس يعزم" وبذلك جعل الجناحين كيانا منفصلا عن الطائر، وقد ذكر الشاعر (الريش) وأراد الجناحين مجازا مرسلا علاقته الجزئية، إذ أنه ذكر الريش وهو جزء من الجناحين، وجاء ذكر الريش لأنه بدونه لايمكن الطيران فلا فائدة للجناحين بدون الريش.

ويمكن أن نلحظ المطابقة بالإيجاب بين "يهم"، ويجثم"، وبالسلب بين "يعزم، ليس يعزم"، وتوظيف الشاعر للأفعال المضارعة فى هذا البيت رغبة

فى التنبيه على أن هذا العقاب الواهن مستمر فى محاولاته، لا ييأس من التكرار، المرة تلو الأخرى، ويتأكد ذلك فشله المتجدد فى النهوض، ولياتى الشطر الثانى من البيت تكرارا للمعنى فى الشطر الأول، فمن العظيم جداً أن يحمل هذا الشيخ داخل نفسه همة وعزماً، إذن فالفعلان "يهم، ويعزم" لا طائل من ورائهما ولا دور لهما مادام لا يتبعهما نهوض. وهنا يمكن أن نستشعر مدى المعاناة التى يلقاها هذا الشيخ العاجز. ليزداد الموقف تصعيدا بقوله:

لقد رنق الصرصور، وهو على الثرى مكب،وقد صاح القطا وهو أبكم

ويشتمل هذا البيت على أربعة جمل، كل جملتين متقابلتين ومتناظرتين، لتثار موازنة بين حالتين، اولهما: حالة هذا العقاب وهو مكب على الأرض فى حين يرنق الصرصور من حوله ويطير طيرانا خفيفا متنقلا من مكان لآخر، وثانيهما: حاله وهو أبكم فى حين يصيح القطا ذلك الطائر الضئيل الحجم، فتتضح المأساة جلية، وتتمثل الحقيقة الأزلية فى كينونة هذا الشيخ التى قربت من الزوال.

لاحظ كيف جاء التركيب فى البيت متناسقا، يتكون بناؤه من جملتين فعليتين، كل منهما مكون من " فعل لازم وفاعله"، وهما" رنق الصرصور، صاح القطا" ثم ألحق بكل جملة ، جملة حالية اسمية اقتضت الربط بالواو "وهو على الثرى، وهو أبكم " ليستأنف بكل جملة منهما خبرا، وهو غير قاصد أن يضمها إلى الفعل الأول فى الإثبات. فيكون ذلك من نسق الكلام وهندسة بنائه وتمام استوائه.

ننتقل الى البيت الثالث حيث يقول :

يَلملم حدباء القدامى كأنها      أضالع فى أرماسها تتهشم

مازال هذا الطائر المسكين غارقا فى محاولاته المتجددة باستمرار بفضل الأفعال المضارعة المستأنفة، لجمع شتات نفسه، ربما أمكنه الطيران من جديد لكن هيهات. ولذلك يستمر تدفق المضارعات مع جعل الفاعل ضميرا مستترا، للتنبيه على كينونته المؤذنة بالغياب، فتأتى الجملة الفعلية "يلملم" منفصولة ومستأنفة، لتوهم أنه كلام جديد، وحديث آخر، لوصف ذلك العقاب، ليتأكد أن البيت كله لم يخرج عن كَوْنه توكيدا لمحاولاته المستميته واليائسة للنهوض، فالبيت مزيد من التفصيل والتوضيح لحالة الوهن والضعف التى انتابته.

وقوله " يلملم" تعبير أدق من قوله " يضم قوادمه إلى صدره "، وذلك لأن الفعل "يضم ". يوحي بالقوة والقدرة ، أما الفعل " يلملم" فيوحى بضعف واسترخاء، وكأنه يجمع أجزاء فقدت قوتها وتماسكها، بخلاف (الضم) فإنه يدل فى خلق الطائر واقتدار وقد استعاره المتنبى لقهر الجيش وكسره فى قوله :

يضم جناحيه الى القلب ضمة      تموت الخوافي تحتها والقوادم[١]

كذلك فإن فعل " يلملم" متكرر المقطع ليومئ بتكرار المحاولة، وهو يشبه هذه القوادم "حدباء القدامى" تشبيها مركبا بالأضالع فى أرماسها تتهشم ، ليؤكد على تشتتها وضياع القدرة تماما، فبرغم أن هذا العقاب مازال حياً فإن قوادمه لضعفها الشديد كأنها استقرت فى رمسها بل بلغت حد التهشم، ليبالغ فى وهنها الشديد، وليؤكد بهذا الفعل ( تتهشم) على أن قوادمه مستمرة فى التحول والتغير من ضعيف الى أضعف. وتأكيداً لهذا الحال يقول :

ويثقله حمل الجناحين بعدما      أقلاه ، وهو الكاسر المتقحم

---

(١)   ديوان المتنبى ،١٦٨.

حيث يعطف جملة "يثقله" فى البيت الرابع على جملة " يلملم" فى البيت السابق، للمشاركة بينهما فى الحكم حيث وجد التناسب فى المضارعة وفى الخبر لفظا ومعنى، ولأن قوادمه صارت أضالع تتهشم فإنه يثقله حمل الجناحين، بعدما كانا يقلاّه من مكان إلى آخر ، فى خفة وسهولة.

وتعريف الجناحين " بأل" دون أن يضيف اللفظ إلى ضمير العقاب حيث كان من الممكن أن يقول " ويثقله حمل جناحين" لأنه أراد أن هذين الجناحين قد صارا كيانا قائما بذاته منفصلا عن سائر جسده، إذ صارا جمادين لا حراك لهما، بعد أن كانا القوة المؤثرة والدافعة للطيران، فأصبحا عاجزين عن حمله.

وعطف جملة الحال " وهو الكاسر المقتحم" لتتقابل مع قوله السابق " وهو مكب على التراب، وهو أبكم" لتثبت حاله التى كانت فى شبابه، وليستأنف بها هذا الخبر وهو أن قوة جناحيه كانت مستمدة من قوة شبابه. فيتضح التقابل بين قوله " ويثقله حمل الجناحين " وقوله " بعدما أقلاه " ، ثم يستمر فى وصف ضعف هذين الجناحين فيقول :

جناحين لوطارا لتحت قدومت        شماريخ رضوى واستقل يلملم

ويأتى هذا البيت داخلا فى جملة البيت السابق ، لذلك ترك العاطف، لأنه إيضاح وتفسير لحال هذين الجناحين، إذ بعد أن أصبح الطائر " يثقله حمل الجناحين " أكد عدم قدرتهما التامة على الطيران بـ " لو " الشرط فى الماضى مع القطع بانتفاء الشرط، فالطيران مستلزم التحويم، وعلى تقدير وقوع الطيران يقع التحويم، وحيث أنه شرط وقد انتفى، فيلزم معه انتفاء المشروط الذى هو الجزاء أى التحويم، وقد أكد الشاعرة جواب "لو" باللام لأن السامع ربما ينكر عدم امكانية طيران الجناحين ، لأن المعنى " لو طار الجناحان

لتحركت شماريخ رضوى وطارت ، وقد أكد استحالة طيران الجناحين، لأن تحرك شماريخ رضوى ويلملم من المحال، والمعنى أن خاصة الطيران سلبت من جناحيه فأصبحا هما والجبال سواء.

وهم يقولون " لا أفعله حتى يشيب الغراب، أو يبيض القار، أو يؤوب القارظان" وكل هذا تعليق على مستحيل، وقد ذكر العقاد هذا ولكن بطريقة أخرى فيها توكيد أقوى لأنه جعل عدم طيرانه علة لعدم طيران شماريخ الجبل، والأصل أن يقول لو طارت شماريخ رضوى لطار الجناحان ، ولكنه عكس، إمعانا في المبالغة.

ويعطف الشاعر جملة" استقل" على جملة" لنصت " لما بين الجملتين من تناسب أوجب وصلهما، ونلحظ أنه ربط بين " نصت فدومت" بالفاء لأنه أراد الترتيب والتعقيب، فالنص تبعه التدويم، أما العطف بالواو بين " دومت واستقل" فذلك للمشاركة في الحكم. وانظر التلاؤم الموسيقي الذي تأتى من المجانسة بين " يلملم " في البيت الثالث ، و" يلملم" في هذا البيت .

ولأن العقاب لا يقوى على الحركة فقد اكتفى بأن " يلحظ" أقطار السماء في قول الشاعر :

ويلحظ أقطار السماء كأنه        رجيم على عهد السموات يندم

ليعطف جملة " يلحظ " على جملة " يلملم" في البيت الثالث، لأن الحديث مازال مستمرا، في وصف حاله وهو مكب على الأرض لا يقوى على رفع رأسه وعيناه متكسرتان، لايستطيع التحديق بهما، لذلك فهو بعد أن يحاول لملمة جناحيه ويفشل، لايملك سوى أن " يلحظ" بين الحين والآخر، والبيت فيه

كناية عن العجز التام ، ولو ترك العاطف لاتصل الكلام من ذات نفسه، وتغير المعنى، لأن الفعل "يلحظ" ليس متصلا بالبيت قبله فى شئ بل هو متصل بالأفعال" يهم، يثقله ، يلملم" .

وترك العاطف فى جملة "يندم " لأنها جملة حال، وقع بينها وبين صاحبها "كأنه رجيم" ارتباط شديد.

وفى الفعل (يندم) معنى التجدد والاستمرار، مما يجعل الجملة مستغنية عن رابط يربطها به، ولأنه لايمكن عطف الشئ على نفسه فلا يقال "كأنه رجيم ويندم" وبما أن الندم ليس على حقيقته فقد جاء بصيغة تصويرية تشبيهية، حيث شبه هيئة الطائر بهيئة الرجيم المستمر فى الندم على العهد الماضى عهد الفتوة والقوة عهد الطيران بخفة وسرعة فى انحاء السموات، بلا قيود تملمه وتحد حركته"، وهو تشبيه تمثيلى من تشبيه المحسوس بالمحسوس ووجه الشبه الهيئة الحاصلة من عدم الحركة الاضطرارى مع الشعور بالأسى والألم، وفى ذلك توكيد لطول مدة بقائه على هذه الحال، وأنه لاحول ... ولا قوة سوى أن يلحظ .

ثم يعطف البيت السابع على سابقه فيقول :

ويغمض أحيانا فهل أبصر الردى مقضا عليه أم بماضيه يحلمْ

وبعد قوله ( يلحظ) ، وما حملته من معانى العجز وعدم القدرة على فعل أى حركة سوى أن يلحظ، يعطف عليه جملة " ويغمض"، ليتأكد ... لحظات استيقاظ هذا الطائر وإغماضه، متلاحقة سريعة متوالية، لايستقر على حال واحد، وقبل أن يتبادر الى الذهن أنه يغمض رغبة فى النعاس يفاجأ

السامع باستفهام تجاهل العارف " فهل أبصر الردى"؟ فالاحتمال الأول أن يكون قد أبصر الهلاك، ويأتي الاحتمال الثاني أن يكون " بماضيه يحلم" .

كما يجئ تقديم الجار والمجرور " بماضيه يحلم" وليتقدم الجار والمجرور "بماضيه" على الفعل "يحلم"، لأن الماضي هو الأمر الذي يشغله ويهمه، وفي الواقع فإن في هذا التركيب " هل أبصر الردى"، أم بماضيه يحلم" تقابل بالسلب بين الجملتين، فإن (إبصار الردى ) يدعو إلى الفزع المستمر، أما حلمه بماضيه الجميل حين كان قويا جسورا فهو أمر يدعو إلى الشعور بالراحة والتلذذ بهذه الذكرى المحملة بمختلف الانتصارات حيث كانت فترة قنص واقتناص وإظهار للقوة، والاعتقاد الأكيد أن إغفاءته كانت فزعا وخوفا لأنه ما يلبث أن يغمض حتى يعود إلى حالته الأولى في الفعل " يلحظ" وهكذا، ولو أنه كان يحلم بماض جميل لكان ذلك أدعى إلى أن يستمر في الإغماض، ويؤكد ذلك قوله " ويغمض أحيانا" فهي فترات إغماض قليلة ، متقطعة.

وهكذا يؤدي الاستفهام دورا فعالا في جذب الانتباه وخاصة ما تضمنته من صورة استعارية في تصوير الردى بالشئ المخيف المقض على الطائر، والانتقال من الأسلوب الخبري الى الانشائي لاشك يلون الكلام ويزيد من قوة الأسلوب التأثيرية في الحدث، وذلك لما فيه من دواعي المشاركة في التفكير، ليصل المتلقي بتفكيره وذوقه الفني الى الإجابة دون أن يملى عليه، وإن كان معلوما سبب إغماض الطائر لكن يوهم عكس ذلك.

وقوله " أحيانا" يعني أنه يخاف الإغماض بل ويخاف النعاس والاستغراق في النوم، لما يحتويه من شعور بالرعب والفزع، فربما يهلك وهو نائم لذلك فهو دائم اليقظة قليل الإغماء، والفصل بـ " أم " المنقطعة بين الجملتين ليدل

على ثبوت أحد الاحتمالين، فكلا الأمرين جائز ومتوقع ، لأن يكون سببا لإغماضه.

ويأتي البيت الثامن بعد قطع واستئناف يوهم عكس المقصود فيقول:

إذا أدفأته الشمس أغفى وربما ... توهمها صيدا له وهو هيثم

ليتأكد أن البيت تفسير لقوله " أم بماضيه يحلم" لذلك سقط العاطف، والدليل أنه ختم البيت بجملة الحال "وهو هيثم"، فالبيت كله توضيح لحال العقاب أيام أن كان هيثما، قليل الخبرة سريع الحركة، مطمئن في إغفاءته.

وبداية البيت بـ "إذا" الشرطية انتقال بالسامع لكلام جديد، وأخبار أخرى عن هذا الطائر، و"إذا" الشرطية في الأصل تكون الجزم لوقوع الشرط لذلك كان الغالب في الفعل المستعمل معها أن يكون بلفظ الماضي للإشعار بتحقق الوقوع .

ولما كان إدفاء الشمس أمراً متحقق الوقوع فقد جئ بلفظ الماضي، ويمكن تبين الغرض من ذلك، حيث كان العقاب فيما مضى وهو هيثم يغفو مستريحا مطمئنا بمجرد شعوره بالدفء، غير هياب ولا خائف .

ونلحظ الإيجاز بالقصر في قوله أم "بماضيه يحلم " إذ يتردد السؤال وهو" ماذلك الماضي الذي يحلم به؟ ليأتي البيت التالي جواب لذلك السؤال .

ونلحظ المقابلة بين وصفين لحال العقاب في صغره وفي شيخوخته: حاله في الماضي: "إذا أدفأته الشمس أغفى" وحاله في الحاضر: "ويقرص

أحيانا ..." ، ويصور البيت العقاب – وهو هيثم صغير في طيشه واعتماده على قوته وتهوره – يتوهم الشمس صيدا، فيندفع نحوها بجرأة محاولا اقتناصها، وتلك رعونة الشباب واندفاعاته السلاجة، والتي استطاعت الصورة التشبيهية إبرازها، وإثبات جرأته حتى على الشمس.

ويأتي ربط الجملة الفعلية الحالية " وهو هيثم" لتثبت ما أراده الشاعر من وصف حال العقاب في شبابه .

ويتوقف الشاعر عند هذا الحد من وصف لحال العقاب، وما أصابه من ضعف، ووهن، لينتقل– في البيت التاسع – انتقالة واحدة على طريقة الالتفات مخاطبا العقاب قائلا :

لعينيك ياشيخ الطيور مهابة          يفر بغاث الطير عنها ويهزم

فيخاطب العقاب ولأول مرة بضمير المتكلم بعد الغيبة، وليقطع كلامه السابق مستأنفا حديثا جديدا، موجها كلامه إلى ذلك العقاب الذي أثار عطفه وحنانه، ليقبل عليه بود وتعاطف وعزاء قائلا" لعينيك ياشيخ الطيور مهابة" فكأ- لما ذكر عينيه نظر فيهما وخاطبه، خطاب الحي للحي، وهذه طريقة فذة لأنه ليس في القصيدة ما يعزي العقاب كهذا البيت، حيث ذكر مهابته التي تفر منها الطيور مع قدرتها عليه وعدم عجزها عنه إلا أن جلال الشباب، وهيبته وقوته الماضية لا تزال قادرة على عقد المخافة في قلوب هذه الطيور، فتقديم "لعينيك" الجار والمجرور، فيه دلالة عميقة على أن القوة والمهابة لا تزال تتمثل في عينيه، رغم وهنه وضعفه، لذلك قدمهما.

وقوله:" يفر بغاث الطير عنها"، توكيد لكون عينيه تحفهما المهابة، فتلك المهابة سبب في فرار بغاث الطير أي ضعاف الطير.

ونلحظ الإيجاز بالقصر حيث يكون المعنى "وما فائدة تلك المهابة" ليأتى الجواب مؤكدا أهميتها، وليجمل الشاعر الهزيمة بعد الفرار فى عطف الجملتين الفعليتين: "يفر ويهزم"، فالعطف للتناسب والمشاركة فى الحكم، وبذلك تتوالى المضارعات لتحدث نوعا من التلائم الموسيقى .

ويأتى البيت العاشر معطوفا على سابقه، ليكون بمثابة توضيح أكثر لمعنى المهابة التى أضيفها الشاعر على هذا العقاب الهرم، فيقول:

وما عجزت عنك الغداة وإنما لكل شباب هيبة حين يهرم

فتتأكد بذلك الهيبة، وليصدر الشاعر هذه اللفتة الإنسانية الكبيرة بتلك الكلمة النفيسة" لكل شباب هيبة حين يهرم" إذ مع كل هذا العجز والضعف يشفع له الماضى القوى الجسور، إذن لن تذهب سابقات الأعمال وإن أتت من طائر، فلكل كائن حى ما قدم بين يديه.

ويأتى عطف الجملة المنفية "وما عجزت عنك الغداة" ليثير تساؤلا هاما، وهو لماذا إذن لم ينقض عليه الغداة ؟، ليكون الجواب بأسلوب القصر الذى فيه الجار والمجرور "إنما لكل شباب هيبة" والقصر بـ "إنما" يعنى أن الشاعر يريد أن هذا الأمر معلوم غير مقرر ومؤكد، وكذلك فإن مجئ "إنما" تعريض بمن يعتقد أن الشيخوخة ضعف وانهزام فالشيخ لابد وأن تكون له هيبته التى استمدها من سابقات أعماله.

وهكذا يمكن القول أن " العقاب الهرم" قصيدة يتعاطف فيها العقاد مع عالم الطير، تعاطفاً يمتزج بالحنان، وقد اتضح ما تزخر به القصيدة من قوة فى التصوير.

تقويم القصيدة:

لم يتبع الشاعر طريقة الشعراء في وصف الطير، وإنما كانت أبياته وصف لحال الطائر ومعاناته وقد قهره الزمن وغلبته الأيام، ويمكن القول أن الكلمات جرت في مواقعها التي تجري عليها، ويصفها العلماء بأنها جاءت على الأصل، فالفعل، والفاعل، والمفعول، وهكذا..... ويمكن التركيز على عدة ملاحظات، هي:

أولا: جاء التقديم في خمسة مواقع، أربعة منها من تقديم المتعلق على معموله، وهي كالآتي:

١- "وهو على الثرى مكب" وأصل الكلام: وهو مكب على الثرى" لأن قوله مكب خبر عن الضمير، ولكنه قدم الجار والمجرور لمزيد عناية به من حيث دلالته على الالتصاق بالتراب وأنه مكب فيه ولاصق له.

٢- وقوله:" على عهد السموات يندم" والأصل يندم على عهد السموات، وإنما قدم الجار والمجرور، لأنه يذكر به مواطن تحليقه وهي السموات، وليتقارب مع قوله: أقطار السموات، لأنه منه .

٣- وقوله:" بماضيه يحلم" والأصل "يحلم بماضيه" وإنما قدم الجار والمجرور لأنه يذكر فيه أيام العافية والقوة وسيادته على أجواء السماء.

٤- " في أرماسها تتيتم" والتقديم يعني أن أجنحته انتهى أمرها تماما، فلا عمل يمكن أن تؤديه، فتقديم "أرماسها" يعني أن جناحيه قضى أمرهما وتوقف دورهما.

٥- أما التقديم الخامس في القصيدة فهو تقديم لم يتكرر له نظير في القصيدة وهو تقديم الجار والمجرور على المبتدأ في قوله "عليك يا شيخ الطيور مهابة" وإنما قدم الحرفين لمزيد عناية بهما لأنه أراد أن هذا الطائر رغم ما أصابه من ضعف ووهن فمازالت المهابة بادية في محياه.

ثانيا: أما عن طرق التعريف، فقد كثر ذكر الضمير في القصيدة، وأكثر وروده للغائب، لأنه يقص قصة هذا العقاب ويحلل أحواله في ضعفه وشيخوخته، فجاء ضمير الغائب مناسبا لأنه متلائم مع معجم الشاعر في القصيدة ذلك المعجم المؤذن بالغروب والغيبة، وهو يقارن في بعض الحالات بين ماهو عليه وماكان عليه مثل قوله :" بعدما أقلا" "وهو الكاسر المتقحم"، وقد يعقد مقارنة بين حاله وحال غيره من الكائنات مثل "زنق الصرصور"، وهو على الثرى مكب" و"صاح القطا وهو أبكم".

وبجانب ذكره للضمير نجده يذكر أداة التعريف "أل" التي تكثر في القصيدة وهي دالة على الجنس غالبا. الصرصور، القطا، السموات، السماء، الشمس ، الفلاة .... الخ ، وتدخل " الألف واللام" على الوصف أحيانا فتفيد القصر في قوله " وهو الكاسر المتقحم" كأنه لاكاسر ولا مقتحم إلا هو .

ثالثا: وقد جاءت الصور كلها وهن وشيخوخة وهرم : إعياء ، جثوم، لملمة، لأعضاء مهشمة، وأمارس، وثقل، وإغماض وردي، وحلم وتوهم، وهزيمة وعجز... وهكذا ترى قاموس القصيدة كله يضرب في غرضها ومرماه،وهذا من خصائص الشعر الجيد، ومظاهر قوته، وجمع فكرته، وأداته، فالشاعر لا يتشعب به الكلام، ولا يتوزع منه الخاطر.

رابعا: ويلاحظ في القصيدة شيوع الجمل الفعلية، وإذا أحصيناها وجدنا أنها كلها جمل فعلية فعلها مضارع إلا جملتين:

الأولى : ظرفية " إذا أدفأته الشمس أغفى" والثانية: اسمية " لعينيك ياشيخ الطيور مهابة"، ومعلوم أن ظرف الزمان أشبه بالأفعال والجار والمجرور كذلك لأنه لابد له من متعلق هو فعل "استقر" .

ويمكن أن نقول أن هذه القصيدة توشك أن تكون مبنية على الجمل الفعلية، والتي فعلها مضارع لأنها قصيدة وصفية فهي تذكر أحوال العقاب المتجددة الحية، ومحاولاته المستمرة، وصيغة المضارع هي القادرة على ذلك.

خامسا: أما الجمل الحالية ، فهي جمل فرعية موصلة بالجمل الأصلية، ويلاحظ أنها كثرت في القصيدة وهي : وهو على الثرى، وهو أبكم، وهو الكاسر، وهو هيثم". وهكذا أخذ بناء الجمل الحالية سمتا واحدا في هذه القصيدة كما نرى، وهذا من دقة التلازم في نسيج أسلوبها. وذلك من الصنعة الخفية التي نراها في كلام الشعراء الموهوبين.

ويتأمل باقي الجمل الحالية في القصيدة نلحظ أن جملة :" يعييه النهوض". من فاعل يهم، وجملة " كأنها أضالع في أرماسها تتهشم" حال من المفعول حدباء القدامى، وجملة " كأنه رجيم على عهد السموات يندم" حال من فاعل يلحظ . كما نجد أن الجملتين " كأنها أضالع، وكأنه رجيم" اتحدا في المقصد، فكل واحد منهما جملة" كأن" التي للتشبيه، والتي تقتضي إسما لها وخبرا، ثم تأمل الحال التي جاءت على ضرب لم يتكرر وهي " يعييه النهوض" فقد لاءمت الجملة الفعلية التي هي عاملة فيها ملاءمة ظاهرة "يهم .. ويعييه النهوض" فكل واحدة منهما جملة فعلية فعلها مضارع، ثم ان هذا التقارب والتلاحق بين الفعلين من حيث اتصالهما بغير فاعل إلا واو الحال جعل التناسق أتم.

ويتأمل البيت الثاني يتضح أن التلازم لم يكن فقط بين جملتي الحال" وهو على الثرى، وهو أبكم" وإنما كان أيضا في بناء الجملتين الأصليتين" رنق الصرصور، صاح القطا" إذ كل منهما فعليه فعلها ماض، ثم إنه أكد كل واحدة

منهما بحرف "قد" التى زادت الكلام تعادلا والأسلوب تماسكا، ثم هذه المقابلة المعنوية اللطيفة بين الصرصور "وهو فى باطن الأرض ومجتمع القذر" والقطا" وهو المحلق المفرد الطروب".

وبوجه عام فقد تم بناء الأبيات على الجمل الفعلية:" يهم، يلملم، يتثاءب، يلحظ ، يغمض" ، ثم إن المتأمل يلاحظ أن كل فعل تولد عنه فعل يشبهه ، فقوله:" يهم" يتبعه" يعيى"، و"يجثم" يتبعه "يعزم" مرتين، وقوله " يلملم" يتبعه "يتهشم"، و"يلحظ" تبعه" يندم"، وقوله " يغمض" تبعه " يحلم". فتأمل الدقة فى مراعاة النظير، وكيف كان الإغماض ممهداً للحلم.

وبعد فقصيدة العقاب الهرم، قد أدت دورها فى إثبات ما أراد أن يوصله الشاعر من معانى خالدة خلود الزمن.